جامعة الفيوم - كلية دار العلوم
قسم الدراسات الأدبية

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير
في الأدب العربي
بعنوان

البناء الفني للشعر الغزلي عند نزار قباني

إشراف
أ.د/أحمد عبدالحميد إسماعيل

إشراف مشارك
د.فرحان محمد المطيري

إعداد
محمد عبدالرحمن مصطفى عبدالرحمن

١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

إهداء

إلى.....

أمــي.. علمتنى كيف أحب..

أبــي.. رحمه الله.. أحيا على صــورته القديمــة..

عـمى.. أشـــيلك حتى بنبرة صـوتى.. ولون

عـيونى..وإرهــاق جـبـينى.. وارتعاش

أصابعى.................... ومزاجى المعقدِ...!

محمد عبدالرحمن مصطفى

شكر وتقدير

أتقدم بأعمق آيات الشكر والعرفان والإجلال للعالم الجليل الأستاذ الدكتور حسن عبد العاطي يوسف، أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بكلية التربية بالعريش، جامعة قناة السويس وقد عرفته عالمًا عظيمًا فى الإبداع والنقد والتأليف والترجمة قبل أن أراه. وقد وسعنى فضلاً وكرمًا قبل أن يرانى. وإنه لشرف عظيم ومن مفاخر المجد والسؤدد للباحث والبحث والمشرف والجامعة بالفيوم أن يحضر عالم رائع مثله لمناقشة هذا البحث. فأبعثه أسمى التحيات العريقة التى تليق بمستواه الرفيع.

كما أقدم امتنانى وتقديرى لأستاذى الدكتور عبدالمنعم أبوزيد عبدالمنعم. وقد عرفته أخًا كبيرًا قبل أن أعرفه أستاذًا.. وقد شملنى بالعون والحب خلال فترة البحث وقبله وبعده. وأتشرف والبحث أن يقوم أستاذى بالمشاركة فى المناقشة.

الباحث

محمد عبدالرحمن مصطفي

المقدمة..

بسم الله والحمد الله والصلاة والسلام على رسول الله...الحمد لله الذى علم الإنسان ما لم يعلم وميزه عن كل ما خلق بالعلم والعرفان. والصلاة والسلام على محمد رسوله الكريم الذى جعل من البيان سحراً ومن الشعر حكمة.

إن الكلمة - بتشكيلاتها - هى الوسيلة الأولى للمكاشفة، والشعر هو أرقى أنواع الكلمة وأجمل الفنون الإنسانية، فالقصيدة الشعرية قدرة تأملية توجه الإنسان لاستشراف الحياة وتبعثها فى الطبيعة والكون. ويستطيع الشاعر بالقصيدة أن يبلور العالم فى لمسة إنسانية. وبها يحاول فهم العالم وتفكيكه وإعادة خلقه من جديد على أساس من القلق والتوتر الإنسانى. فالقصيدة قادرة على اختزال العالم. والشعر خلق يبث الحياة فى العدم ليجعل الكون بمخلوقاته قصائد شعرية ورؤى وردية ونغمات موسيقية ولوحات زيتية تسمو بالوجود إلى الأجمل.

سافر الشعر فى الزمن العربى محاطاً بهالة من القداسة، فقد ارتبط منذ نشأته بتحقيق فضائل عليا، وغايات إنسانية سامية، ثم اختلفت هذه الغايات باختلاف العصور الإنسانية، وجاء الإسلام فأبقى الرسول «صلى الله عليه وسلم» على الشعراء، واحتفظ لهم بمكانتهم. فكان للشعر عند العرب مكانته العليا حتى صار (ديوان العرب).

والشعر العربى عبر امتداد جذوره بالنفس الإنسانية ظل الحضن الدفىء للعواطف ما ضمن له البقاء والاستمرار وجعله قيمة فى ذاته، وإن كان للشعر - عامة - أثر عميق فى النفوس، فإن لغرض الغزل - خاصة - أثراً أعمق؛ لأن الحديث عن المرأة أمر تلذه الأسماع، وتميل إليه القلوب، وهذا مركوز فى الفطرة الإنسانية، وقد تنبه الشاعر العربى القديم لهذه الخاصية الفطرية فى الإنسان، فوجدناه يستهل قصائده بالغزل، فإذا استيقن أنه ملك الأسماع ولفت الأنظار وشد الانتباه انتقل من الغزل إلى الأغراض الأخرى. (١)

إن حاجة البشرية للحب تؤكد مصداقية العودة مرة أخرى إلى أحضان القيم العليا (الحق، الخير، الجمال)، فليس غريباً أن نبشر بعودة الرومانسية مرة أخرى، ثورية كانت أم عاطفية، فالحب بمعناه العام والخاص - فى جذوره الإنسانية - ورد فى القرآن الكريم فى اثنين وثمانين موضعاً من آياته. (٢) ولأن الشعر العربى لايزال يحمل بين طياته الكثير كانت هذه المحاولة لدراسة الكلمة عند شاعر معاصر، رأى فى الحرية عن التعبير ولادة لحياة جديدة، فجاء شعره مسكوناً بالحب والجمال والمرأة، متفرداً بنوع جليل من الكلمة، نوع جمع بين رصانة الفصحى وفخامتها وحيوية العامية وحرارتها.. ذلك هو الشاعر نزار قبانى، الذى يعد من أهم الأسماء الشعرية العربية التى ظهرت فى القرن العشرين. صاحب تاريخ شعرى احتل خلاله أكبر مملكة شعرية على مساحة الوطن العربى. فهو شاعر صاحب لغة عظيمة لها خصوصيتها فى مفرداتها وطريقة عرضها ونمط توظيفها ما حقق له نجاحاً جماهيريا وانتشاراً لا مثيل له.

---

(١) انظر..د.نجيب محمد البهبيتى: تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى - دار الفكر - القاهرة - ط٤/١٩٧٠ -صـ ١٠٠.

(٢)انظر.. د.أحمد زلط: دراسات نقدية فى الأدب المعاصر - دار الوفاء - الإسكندرية - ط٣/١٩٩٩ - صـ ١٥٤.

نزار توفيق قباني المولود في ١٩٢٣/٣/٢١م وتوفي في ١٩٩٨/٤/٣٠م.. ولد بدمشق العاصمة السورية في حي الشاعور، ذلك الحي القريب من الجامع الأموي، شاعر مسلم سني، أمه تدعى فائزة، أبوه لم نعثر له على تاريخ مولد، عمه لأبيه أحمد خليل القباني ١٨٣٥ - ١٩٠٢م كاتب المسرح العربي الغنائي.. في السابعة من عمره التحق نزار قباني بالكلية العلمية الملكية حيث درس بها حتى حصل على البكالوريا، تلقى علوم العربية وآدابها على يد أستاذه خليل مردم الشاعر السوري المعروف، ووزير المعارف فيما بعد.. ثم التحق نزار بكلية الحقوق بالجامعة السورية، وحصل بها على الليسانس ١٩٤٥م.

تتهيأ لنزار قباني إمكانية مصطلح مدرسة في الأدب العربي، فشعره يضرب بجذوره في الماضي، ويشارك بفاعلية في حاضره، وأخيراً يمتد نحو المستقبل ليؤثر على الأجيال بعده. من هنا اتسمت شاعريته بالجماهيرية ثم الاستمرارية.

أما عن مادة البحث - والذي لا يدعي أنه حاز قصب السبق في ميدان دراسة شعر نزار لكنه يأمل في تسليط الضوء على زوايا جديدة فيه - فهذه الدراسة تدور حول شعره الغزلي أو قصائده في المرأة بعامة. أما شعره السياسي والاجتماعي وكتبه النثرية وأحاديثه وتسجيلاته الصوتية ومقالاته الصحافية فتستمد أهميتها من حيث قدرتها على إثراء البحث بمادة غزيرة تؤكد مواقف البحث من موضوعات الدراسة وجدير بالذكر أن الأعمال الكاملة ودواوين الشاعر المفردة هي مصدر الدراسة ومرجعها الذي استمدت منه مادتها الشعرية.

وعن دواعي البحث وأسباب اختيار هذا الموضوع فهي كالآتي:

- يعد شعر نزار قباني الغزلي وثيقة أدبية رفيعة المستوى؛ إذ يحمل رؤية إنسانية تنشد استعادة الجمال وعودة الرومانسية، كما تعود أهمية شعر نزار الغزلي في أنه يعبر عن هموم الإنسان وآلامه في مواجهة مشكلة الوجود كفرد.

- حاول البحث جذب الانتباه وإلقاء الضوء - قدر الأمل - على شعر نزار الغزلي، الذي يرى الباحث أنه القيمة الحقيقية للفن في أدب نزار، حيث إن هذا الشعر في حاجة ماسة إلى دراسة محايدة متأنية نظراً لما أثير حوله من معارك أدبية عنيفة. وأيا كانت الدراسات حول شعر نزار قباني الغزلي فإن متنه الشعري يظل قابلاً للدراسات الجادة كلما تجددت وتنوعت مداخلها، بيد أن الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي يرى أن «هذا الشاعر الجميل المتألق لم يحظ شعره حتى اليوم بدراسة يمكن أن تكون مدخلاً لعالمه الزاخر بالأسرار». (١)

- إذا كانت لغة نزار هي التي حققت هذه الجماهيرية والاستمرارية إثر خصوصية تميز بها، فأين تكمن هذه الخصوصية؟ وما هي أدواته وتقنياته في تشكيل لغته؟ من أجل ذلك كانت هذه المحاولة التي تتلمس خطاها للبحث في تكوينات الكلمة عند الشاعر نزار قباني.

- كما كانت طبيعة الشاعر وشعره يغريان الكثيرين بالبحث، فنزار قباني يبدو دائما وكأنه متناقض. وبالرغم من ذلك فإنه لم ينل حظه من النقد المنصف الأمين بعد، فعندما نقرأ

---

(١) الأهرام العربي. مصر - عدد ٣١ - تاريخ ١٩٩٧/١٠/٢٥م.

لمحيى الدين صبحى كتابه «نزار قبانى شاعراً وإنساناً» نجد أننا أمام معجزة شعرية وإنسانية فهو ملهم ولا يدانيه على الأرض شاعر. وعلى النقيض عندما نقرأ للدكتور خريستو نجم «النرجسية فى أدب نزار قبانى» نجد أننا أمام شخص باهت الملامح نرجسى مريض، وشعره ما هو إلا إفراز لتلك النرجسية وهذا المرض، وأنه سادى يتلذذ بتعذيب الآخرين. وهذا ما ردده شاكر النابلسى فى كتابه «الضوء واللعبة. استكناه نقدى لنزار قبانى». وأخيراً جهاد فاضل بكتابيه «فتافيت شاعر» و«نزار قبانى.. الوجه الآخر». ومثل هذه الدراسات ينقصها الإنصاف والحيدة؛ لأن محيى الدين صبحى لم يقدم أسباب إنصافه المنحاز لنزار قبانى، وكذلك الآخرون لم يستطيعوا إقناعنا بما يقولون فأدلتهم إما فلسفية بعيدة عن شعر نزار أو سطحية لا ترقى إلى البحث العلمى الأصيل.

انصب جل اهتمام البحث على دواوين الشاعر وكتبه، لكن البحث مدين لجهود سابقة متنوعة بقدر تنوع مدارس الشعر العربى، ومناهج النقد الأدبى، حتى لا تنشأ آراؤنا من فراغ، مثل الدراسات السابقة الذكر لمحيى الدين صبحى، وخريستو نجم، وشاكر النابلسى، وجهاد فاضل. كذلك فقد ساهمت بعض الدراسات فى الكشف عن تجربة نزار قبانى الشعرية خاصة فيما سجلته من ملاحظات حول: طريقته فى بناء قصائده، البنية التركيبية لبعض أشعاره، بعض الألفاظ الأكثر وضوحاً فى شعره، تشكيل الصورة الشعرية ومستوياتها ومصادرها. مثل دراسات: عبدالرحمن محمد الوصيفى «نزار قبانى شاعراً سياسياً»، ومحمود مخيمر على التونى «البناء الفنى للشعر السياسى عند نزار قبانى»، وبروين حبيب عبدالرسول «تقنيات التعبير فى شعر نزار قبانى»، وعزة محمد أبو النجا «ظواهر غزلية وسياسية واجتماعية في شعر نزار قبانى». وتأتى عبر ذلك دراسات انطباعية عديدة من خلال كتب وكتيبات تنتشر لدى الباعة وعلى أرصفة الشوارع، وتتناول نزار قبانى بتحليل نماذجه الشعرية فى المرأة والسياسة تحليلاً انطباعيا صادراً عن وجهة نظر مع نزار قبانى أو ضده.

بالطبع.. مثل هذه الدراسات التى تناولت شعر نزار قبانى لم يتجاهلها البحث، وإن كان - أيضاً - لم يتخذ منها مرجعاً أصيلاً فى التعرف على شعره، بمعنى جمع محصلة تلك الدراسات والتنسيق بينها. إن البحث ينطلق - إذن - من النص الشعرى مع وعى بحصيلة المتابعة النقدية لشعر نزار قبانى من ناحية، ثم يعمل على اختراقها وتجاوزها من ناحية أخرى. ومن هنا كانت دراستنا للبنى الفنية فى شعر نزار قبانى الغزلى إكمالاً لهذه الدراسات من ناحية، وفتحاً لآفاق أخرى فى شعره من ناحية أخرى.

وقد جاء البحث - تحت عنوان «البناء الفنى للشعر الغزلى عند نزار قبانى» - محاولاً قدر الجهد أن يكون شعر نزار قبانى هو المقياس والمعيار، فاعتمد التحليل اللغوى والإيحائى في شعره كى يصل إلى رؤيته الإبداعية وأسرار الشعرية فى لغته بعيداً عن الهوى. وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى تمهيد يسلط الضوء على أهم الملامح الموضوعية فى شعر نزار قبانى الغزلى، ثم متن البحث من فصول أربعة تحمل الدراسة الفنية لهذا الشعر، وخاتمة تختصر أهم ما جاء بالبحث وتشير إلى أهم نتائجه والجديد فيه وبعض المقترحات التى توصى بها الدراسة.

التمهيد.. وهو دراسة موضوعية كمدخل عام للدراسة الفنية لشعر، نزار قباني، وعرضت فيه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول يوضح مفهوم نزار للشعر وعوامل اختياره لفن الغزل، وعلاقة الشعر الحميمة بالغزل، وبعض معالم الذاتية فى شعر نزار الغزلى، وصورة الحب عند نزار ورؤيته للعالم، ثم رمز الجنس فى سياسة المرأة، ولمحة عن التبغ فى شعره الغزلى. أما المبحث الثانى فتناول أنواع الغزل لدى نزار قباني وهو نوعان: غزل المرأة وغزل المدينة، والأول منه حسى صريح ومظاهره مثل «التغزل بأعضاء جسد المرأة، التغزل بأثوابها وأدوات زينتها، التغزل فى نهديها». ومنه وجدانى عفيف ومظاهره مثل «تأليه المرأة، الحزن فى غزله، الاهتمام بوجدان المرأة». أما غزل المدينة مثل شعره فى بعض العواصم العربية مثل «دمشق، بيروت، القاهرة». ثم يأتى المبحث الثالث كمتابعة موضوعية في النقد حيث «غزل نزار قباني في ميزان النقد».

الفصل الأول «الأسلوب الشعرى».. وانقسم ثلاثة مباحث، الأول حيث تنوع الأساليب أو التراكيب الأسلوبية فى غزل نزار من طوابع أسلوبية تنزع إلى القديم مثل «القافية والروي، بعض الأغراض» وطوابع أسلوبية تنزع إلى الجديد مثل «اللغة، التلقائية والهمس، الموسيقى التصويرية». ثم يأتى المبحثان الثانى والثالث لدراسة أهم السمات الفنية التى تمتع بها أسلوب نزار قبانى من الوضوح والجمال.

الفصل الثانى «اللغة الشعرية».. ويضم ثلاثة مباحث، الأول منها يدور حول لغة شعر الغزل من خلال دراسة المعجم الشعرى وأهم حقوله الدلالية من «الحب، الحياة والموت، الحزن والفرح، المفردات التراثية، المفردات الأجنبية، اللغة الحسية». أما المبحث الثانى فيتوقف عند بعض الظواهر اللغوية فى غزل نزار مثل «الصياغة القانونية، لغة الأنا، التكرار، القص والحوار الداخلي والخارجي، وظواهر أخرى مثل: الأبيجراما وشكل النص، الطباق»، ذلك عبر طرق الملاحظة والإحصاء والتحليل. ويتناول المبحث الثالث مستوى الأداء اللغوى فى غزل نزار قبانى من خلال اللغة النزارية التى تميز بها والتى أسماها «اللغة الثالثة»، ثم دراسة مستوى الأداء اللغوى بين «الشعرية والنثرية» ومناقشة بعض الآراء التى ترمى الشاعر بالنثرية فى بعض قصائده وهبوطه إلى التقريرية، والتوقف عند بعض «المآخذ اللغوية» التى وقع فيها الشاعر. ويأتى «تنوع معجم الغزل» لشغل مساحة من البحث؛ ردا على اتهام نزار قبانى من قبل بعض النقاد بأن معجمه الشعرى لا يتجاوز مائتى مفردة. معتمدين فى ذلك على مدى اتساع هذه المفردات وانحسارها.. ووقف البحث عند مدى ارتباط اللغة بالحالة النفسية فى «الدلالة النفسية للمفردات» فى غزل نزار قبانى.

الفصل الثالث.. ويأتى هذا الفصل لدراسة الصورة الشعرية فى غزل نزار قبانى، ويبدأ بمقاربة نظرية عن الصورة الشعرية قديماً وحديثاً. ثم ثلاثة مباحث الأول منها عن الصورة التقليدية ومدى اعتمادها في غزل نزار قبانى من «التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، التشكيل بالمقابلة» وفي هذه الصورة ركزت على الخيال والتجسيد فيها، وأوضحت التشخيص والتجسيم والصور المركبة وقمت بتحليلها. أما المبحث الثانى فقد اهتم بدراسة الصورة الحديثة وتطورها فى غزل نزار قبانى عبر تقدمة صغيرة ثم «الرمز وتوظيف التراث»، وقد درست توظيف التراث الدينى والتاريخى والأدبى والأسطورى فى غزله على

أنها رموز تراثية، كما فعل ذلك غير باحث؛ لأن الشخصيات التراثية لها إيحاء الرمز وقوته، فهي لا تعبر عن نفسها بل ترمز لتجارب معاصرة. ثم تناول البحث بعض وسائل تشكيل الصورة الحديثة في غزل نزار مثل «تراسل الحواس، النزعة الدرامية، التصوير باللون ومزجه بتراسل الحواس، التشكيل الطباعي أو التشكيل المكاني وإنتاج المعنى». وأخيراً يأتي المبحث الثالث تحت عنوان «صورة الغزل فى ميزان النقد الحديث» ليحمل فنية الصورة من خلال عناصرها وخصائصها وما طرأ عليها من تطوير مثل «تعبير الصورة الشعرية عن التجربة الشعورية، مدى ارتباط الصورة بموضوع القصيدة والخط الشعوري العام»، كما عرض للصور المعيبة فنيا فى غزل نزار مثل التشابه الحسى والخطابية والمباشرة.

الفصل الرابع.. ويأتى لدراسة الموسيقى الشعرية فى غزل نزار قبانى، ويتناول البحث البنية الإيقاعية بتقديم نبذة مختصرة عن الموسيقى والشعر، وانتقالها من الاعتماد على الوزن والقافية إلى الاعتماد على الشعرية المعاصرة بإدخال عناصر أخرى خلال الوزن والقافية. ثم الدراسة التطبيقية للموسيقى فى غزل نزار عبر ثلاثة مباحث تحليلية، الأول فى موسيقى الشعر لدى نزار قبانى، ويحتوي هذا المبحث على دراسة الموسيقى فى غزل نزار قبانى بنوعيها «الخارجية والداخلية» حيث تمثلت موسيقاه الخارجية فى الوزن والقافية، والداخلية فى مماثلة الأصوات لمعانيها. كذلك دراسة بعض وسائل التعبير الموسيقى فى غزل نزار قبانى والتى تميز بها، مثل حروف المد والتنوين، والترديد الصوتي. والوقوف على لغة الغزل عند نزار قبانى فى القصيدة العمودية والشعر الحر وقصيدة النثر، وبراعة نزار قبانى فى جميع الأشكال. ثم تناول البحث موقف نزار قبانى من التجديد فى موسيقى الشعر وعرض بعض ظواهر التجديد الموسيقى الذى أحدثه نزار قبانى فى موسيقى الشعر العربى وإن كان تجديداً طفيفاً شارك فيه بعض الشعراء المعاصرين، ومن هذه الظواهر فى التجديد الموسيقى عنده «المزج بين بحرين مختلفين فى القصيدة الواحدة، المزج بين الشكلين العمودى والحر فى القصيدة الواحدة، استخدام القالب الموحد ذى القافية الواحدة واستخدام القالب المقطعى ذى القوافى المتعددة، التجديد فى موسيقى القافية المقيدة، استخدام البحر تاما ومجزوءاً فى البيت الواحد، تكرار بيت بعينه أكثر من مرة فى القصيدة». ثم يأتى المبحث الثانى لدراسة الأوزان والبحور والأنماط العروضية التى صاغ عليها الشاعر قصائده، عبر إطلالة سريعة عن فكرة العلاقة بين الوزن والحالة النفسية. ثم دراسة الوزن عبر إحصاء البحور الشعرية في دواوين الشاعر، ودلالة شيوع بعضها فى شعره دون البعض الآخر، والتوصل إلى بعض النتائج مثل «احتفاظ الرجز بالمرتبة الأولى فى الاستخدام لدى نزار قبانى، المتقارب فى المرتبة الثانية، غلبة الأوزان البسيطة» ذلك بعمل جداول إحصائية للبنية الإيقاعية وتطورها فى شعره الغزلى. كما رصد البحث بعض متغيرات البنية الإيقاعية وانحرافاتها فى غزل نزار قبانى من خلال «الضرورة الشعرية وتجاوزات موسيقية» حيث أشرت لأخطائه العروضية القليلة مثل «(فاعلُ) فى حشو الخبب، (مستفعلانْ) فى ضرب الرجز» وقد ركزت فى هذا الموضوع على مثالب الشعر الحر؛ لأنها أصبحت تجاوزات كل الذين يكتبونه. كما وقف المبحث الثالث عند تناول القافية في غزل نزار جودتها وخصائصها، ودراسة قوافيه بأنواعها المختلفة، وإجراء إحصائية للقوافى التى

اعتمدها نزار قبانى فى غزله، وأهم دلالاتها وعيوبها وظواهرها من مثل التصريع والتدوير والتضمين.

وأخيراً.. تأتى الخاتمة التى حاول فيها الباحث تلخيص أهم نقاط البحث، ورصد بعض النتائج التى توصل إليها، ومقترحات الرسالة. ثم قدم الباحث ثبتًا للمصادر والمراجع التى اعتمدها فى دراسته. ثم فهرستُ حاول الباحث قدر الإمكان أن يكون تفصيليا.

هكذا مع تطور مراحل البحث كانت هذه المحاولة التى تطمح إلى أن تقدم رؤية فى الشعر العربى المعاصر من خلال البحث فى البنى الفنية فى الشعر الغزلى عند نزار قبانى، ولا يعنى كون البحث يطبق على شخصية واحدة أنه بحث خاص؛ لأن التصورات والنتائج النظرية فى واقعها إسهامات تصدق على نزار قبانى وعلى غيره من الشعراء. وتتخذ هذه الدراسة من تصور النص الشعرى بناءً فنيا متعدد العناصر أساساً منهجيا فى التعامل مع غزل نزار قبانى.

لقد حاول البحث دراسة غزل نزار قبانى دراسة شمولية متعددة المناحى والاتجاهات؛ لذلك خاض اتجاهات نقدية ومناهج عديدة؛ ليسبر أغوار النصوص الشعرية ويستبطن عوالمها.. فأخذ من كل اتجاه نقدى بما يفيد البحث ويعمقه، والأساس هو مدى حاجة النص الشعْرى على اختلافه. إذ شملت عينة البحث كل ما كتبه نزار قبانى عن المرأة غزلاً ونقداً وتحريضًا وعلى لسانها، شعراً عموديا وحرا وقصيدة نثر. خالصين إلى اعتماد منهج التحليل الأسلوبى البنيوى. والبحث مدين كذلك للنقد الجمالى فى غير قليل من أجزائه، وذلك لما فى شعر نزار قبانى من قيم جمالية تقتضى التوقف أمامها بشكل أو بآخر. مستمدا فى ذلك إجراءاته من بلاغة الخطاب وعلم النص، ومستفيداً فى بعض مساحات النص من بعض المعطيات المعرفية كالفلسفة والتراث والأساطير والموسيقى والسينما، فالشعر - فى الأصل - عملية بناء فنى تتم عبر عناصر متعددة من «أسلوب، لغة، صورة، وموسيقى». على أن القول بتعددية عناصر البناء الشعرى لا يعنى انفصالاً واستقلالاً لها بقدر ما يعني تركيبًا متداخلاً متكاملاً تتحقق فيه بنية النص.

وإزاء تعدد مستويات النص الشعرى وعناصره وما تتسم به من تداخل وانسجام لتحقيق البنية الشعرية لجأ البحث إلى علوم وحقول معرفية مختلفة للإحاطة بطبيعة البناء الشعرى فلجأ إلى التحليل البنيوى للوقوف على علاقات تلك العناصر والظواهر والمستويات البلاغية والنحوية فى إنتاج دلالة النص. غير أن «الدراسات الأسلوبية تعطى انطباعًا قويا فى كثير من مراحلها بأنها ليست سوى تحصيل حاصل، وتكرار الحديث عما هو معروف بالحدس، إذ إنها تحاول توصيف التضاريس اللغوية البارزة للعيان فى النصوص، فهى تتذرع بنسبة عالية مما هو معلوم لتصل إلى إضاءة مساحة ضيقة من المجهول المعرفى». (١) لذلك فإن البحث - عبر صفحاته - لم يقتصر على المنهج الأسلوبى البنيوى فقط بل أفاد من كل مناهج

(١) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - دار قباء - القاهرة - ١٩٩٨ - صـ ٦٤.

البحث الأدبي، حيث أفاد البحث من المنهج الجمالي في الوقوف على مستوى الأداء الشعرى عند نزار قباني، والمنهج التاريخي أعان الباحث في تتبع خيوط الإبداع الغزلي عند الشاعر ونموه وتطوره عبر تاريخ إنتاجه، كما يعين المنهج النفسي في الوصول إلى الأبعاد التي شكلت مواقفه الشعرية، أما المنهج الاجتماعي فقد أفاد البحث منه في إبراز دواعي الإبداع الغزلي الحسي الصريح. كذلك يعن للبحث أن يعترف بأنه في هذه المرحلة من الكتابة غلبت عليه طوابع المنهج الوصفي التجميعي.

وبعد.. فإن الحمد لله الذي هداني إلى حب الأدب العربي وسخرني لخدمة اللغة العربية.

وأخيراً.. يتقدم صاحب البحث بالشكر والعرفان لكل من قدم عونًا وإفادة خلال مرحلة البحث. ويشكر أستاذه الجليل الأستاذ الدكتور أحمد عبدالحميد إسماعيل الذي شاركني هم الكتابة وكان كالأب الحنون الذي يعلم ابنه السير – لأول مرة – على قدميه.. فكان دائمًا يقف بجانبي عن بعد حينًا، وعلى قربٍ أحيانًا، ويسندني عندما أعثر، ويسارع فينتشلني عندما أشرف على الوقوع. وقد أمدني بكتبه كثيراً ومنها رسالته للماجستير «عبدالله البردوني.. حياته وشعره»، وأكرمني في بلدي. وقد تعدت إفادتي وتعلمي منه الناحية العلمية إلى كثير من نواحي الحياة، فإليه مني الشكر والعرفان وله من الله خير الجزاء.

وقد كان لأستاذي الدكتور فرحان محمد عمار المطيري فضل كبير في توجيهي الوجهة العلمية الصحيحة من حيث سعة صدره ودماثة طباعه ودقة ملاحظاته وسداد آرائه، وإني لمدين له بفضل الحرص والتوجيه.

والله أسأل السداد في القول، والإخلاص في العمل، فهو حسبي ونعم الوكيل.

محمد عبدالرحمن مصطفى

التمهيد

فى الشعر الغزلى عند نزار قبانى

١- المبحث الأول: فى الغزل والشعر.
٢- المبحث الثانى: أنواع الغزل فى شعر نزار.
٣- المبحث الثالث: شعر نزار الغزلى فى ميزان النقد.

المبحث الأول
فى الغزل والشعر
فى مفهوم الغزل والشعر عند نزار قبانى

لا مراء أن نزار قبانى قد اهتم بالمرأة فى شعره اهتماماً فائقاً، وجملة إنتاجه الشعرى يؤكد ذلك، ففى شعره طائفة كبيرة جدا أوقفها على شئون المرأة وأحوالها، وعبر عن أدق مشاعرها.. وهناك من يؤكد أن الاتجاه العاطفى هو الاتجاه الحقيقى لشعر نزار ومن ثم فإن شاعر المرأة هو أنسب لقب يطلق على نزار قبانى «وقد أكثر نزار قبانى الحديث عن الحب معتبراً إياه عالماً ذا أبعاد متميزة تكلف له الوجود المستقل فى شعره حتى سماه بعضهم (شاعر الحب) وسماه آخرون (شاعر المرأة) وغير ذلك من تسميات، وكان بعضهم يرى أنه رسم بهذه التسميات العالم الشعرى الذى يميز الاتجاه الشعرى عند نزار، كما كان البعض الآخر يرى أن نزاراً شغل بقضية الحب حتى ألهته عن القضايا الكبرى فى العالم العربى». (١) وينسب الناقد إيهاب العزازى للأستاذ العقاد أنه أوقف اهتمام نزار قبانى على المرأة حيث قال عنه: «إنه دخل مخدع المرأة ولم يخرج منه». (٢)

ونزار قبانى الذى غنى للجمال والحب والجسد حتى اشتهر بأنه شاعر الحب والحسية العربية الأول لانعدم أن نرى لديه ملامح الحزن والأسى فنحن «نلمح وراء كل ذلك أحزان العصر، يقول نزار فى رسالته إليَّ: (لا أعرف لماذا اخترت المرأة والغزل موضوعاً أساسيا لفنى، هناك أنواع من الضغوط الداخلية لا تعرف تفسيراً لها)، إنه تعبير دقيق عما يحسه نزار». (٣) فهذه شهادة رسمية بقلم نزار يعترف فيها أن الغزل هو موضوعه الأساسى.

أما عن الشعر بوصفه فنا عند نزار قبانى فإن نزار قباني يعتبر الشعر قلبه، ويصرح بذلك فى تصديره لأول ديوان كتبه فى حياته «قالت لى السمراء» عام ١٩٤٤، حيث يقول:

قلبى كمنفضة الرماد.. أنا	إن تنبشى ما فيه..تحترقى.
شعرى أنا قلبى.. ويظلمنى	من لا يرى قلبى على الورق. (٤)

وشعره هذا - قلبه - بطبيعة الحال متعلق بغريزته الإنسانية - الجنس - سر البقاء والوجود لهذه السلالة البشرية على وجه الأرض.. لذلك لا غضاضة أن نراه يعبر عنه صراحة فى احتياجه للآخر كى يشبع جوعاً فيه منذ البدء:

هو الجنس أحمل فى جوهرى	هيولاه من شاطئ المبتدا.
بتركيب جسمي جوع يحـــــن	لآخر.. جوع يمدُّ اليـــــدا. (٥)

وفى هذه النظرة رؤية اجتماعية، حيث تتكلم عن جنس الإنسان وحاجته للآخر؛ لذلك رأى

(١) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ١٩٧٨ - ص ١٧٦.

(٢) إيهاب العزازى: آهات نزار قبانى - دار الحسام - القاهرة - ط١/١٩٩٧ - ص ١٠١.

(٣) ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة (دراسة فى فن الموازنة) - دار نهضة مصر - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٤٧.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الأول - منشورات نزار قبانى، بيروت - الطبعة الأولى، سنة ١٩٧١ - ص ١٥.

(٥) نفسه - ص ١٧.

علماء الاجتماع أن الإنسان اجتماعى بطبعه.

والشاعر منذ البداية يصرح أنه فى فن الشعر قد لا يكون النجم الأوحد ولا البطل الخالد، وإذا قيل عنه - فقط - إنه يحس كفاه.

عزفت، ولم أطلب النجم بيتاً ولا كان حلمى أن أخلدا.

إذا قيل عنى: «أحسُّ» كفانى ولا أطلبُ «الشاعر الجيدا» .(١)

هذا هو ما قاله فى أولى قصائده لأول دواوينه فى قصيدة تحت مسمى «ورقة إلى القارىء».

وإذا كان الباحث يرى أن نزار قباني شاعر غزلى بحكم اهتمامه بالمرأة، فإن ماهية الشعر وغايته عند نزار قباني تمثل جانباً مهما، ومحاولة البحث عن هدف محدد للقصيدة ينال عناية فائقة فى شعره فى المرأة، فمشوار نزار الطويل يثير دارسى شعره لمعرفة رسالة هذا الشعر ومدى نجاح الشاعر فى تحقيق غاية القصيدة ورسالتها.

ونزار قبانى - فى محاولته التلاحم مع القارئ - كثيراً ما يقدم - شعراً ونثراً - تعريفات متنوعة لمفهوم الشعر عنده، ولعل نتاجه الأدبى وعناوين دواوينه الشعرية وكتبه النثرية دليل على حرصه على بث مفهوم الشعر عنده مثل كتبه (ماهر الشعر، الشعر قنديل أخضر، رحلتى مع الشعر) كذلك دواوينه (قصائد، قصائد متوحشة، قصائد مغضوب عليها، قصيدة بلقيس، أشعار مجنونة، أشعار خارجة على القانون، الرسم بالكلمات) ومقالات الشاعر وأحاديثه زاخرة بتعريفه لمفهوم الشعر ورسالته.

وبداية يرفض نزار قبانى تعريف القدماء للشعر على أنه قول أو كلام موزون مقفى، فالشعر عنده ليس مجرد كلام فنجده يقول: «قرأت في طفولتى تعاريف كثيرة للشعر، وأهزل هذه التعاريف: الشعر هو الكلام الموزون المقفى.. أليس من المخجل أن يلقن المعلمون العرب تلاميذهم فى هذا العصر عصر فلق الذرة، ومراودة القمر.. مثل هذه الأكذوبة البلهاء؟ماذا نقول للشاعر.. هذا الرجل الذى يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم؟ وكيف نعتذر لهذا الإنسان الآله الذى تداعب أشواقه النجوم.. وتفرغ تنهداته الليل.. ويتكئ على مخدته الصباح؟ كيف نعتذر له بعد أن نقول له عن قصيدته التى حبكها من وهج شرايينه، ونسجها من ريش أهدابه: إنها (كلام)». (٢)

هكذا يرفض نزار - مبدئيا - تعريف القدماء للشعر، وعن محاولته فى تعريف أو تحديد مفهوم الشعر وماهيته يقول: «ليس عندى نظرية لشرح الشعر.. ولو كان عندى مثل هذه النظرية لما كنت شاعراً.. إن المعرفة بما نفعله يعطل الفعل، تماماً كما يرتبك الراقص حين يتأمل حركة قدميه». (٣) فالشعر لديه ليس مجرد نظرية يجب تعريفها لذلك يقول: «لا أجرأ

(١) نفس المصدر - نفس الصفحة.

(٢) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - منشورات نزار قبانى - بيروت/لبنان - ط١٩٩٧/٢ - ص ٢٠.

(٣) نفسه - ص ٢١.

على تحديد جوهر الشعر؛ لأنه يهزأ بالحدود.. ثم ماذا يضير الشعر إذا لم نجد له تعريفاً؟ » إن الشعر في عقيدته: « كهربة جميلة لا تعمر طويلاً.. تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسربلة بالموسيقى.. ومتى اكتست الهنيهة النفسية ريش النغم كان الشعر ». (١)

ونزار قباني في مفهومه للشعر أنه صدمة ودهشة وزلزال حتى شعر المرأة بالنسبة له كان حرباً ومعركة عنيفة إذ يقول: « أنا أرى أن الكتابة عن المرأة هي قتال بالسلاح الأبيض، فهي معركة تاريخية..
أنا أعتقد أن الشعر المألوف لا أهمية له.. الشعر هو فن إحداث الدهشة بالآخرين.......... فأنا كل قصيدة أكتبها تثير زوابع وحرائق لأني أصدم عواطف الناس وقناعاتهم الراكدة.. حدث هذا منذ أول قصيدة كتبتها وهي (خبز وحشيش وقمر)، وبسبب هذه القصيدة جرت محاولات لطردي من وزارة الخارجية، ونوقشت هذه القصيدة في المجلس النيابي السوري واستدعوني من لندن وأنا دبلوماسي هناك، ولأول مرة بتاريخ البرلمانات ينعقد البرلمان لكي يناقش قصيدة وتقرأ بداخله وتدخل في المحاضر.. يعني أنا دائماً أحدث زلزالاً بقصائدي.. ».(٢)

فالشعر عند نزار قباني قضية كبيرة يهدف من خلالها لأداء رسالة مرعبة خطرة.. وارتباط الشعر لديه بالمرأة وجسدها المثير من أهم الرسالات التي سعى لأجلها كقضية وجودية تعبر عن النفس الإنسانية ومشكلة الكون الذي تحيا فيه، وأيا كان الموضوع الذي يتناوله الشاعر هو مباح، فالشاعر أو الفنان بصفة عامة له مطلق الحرية في القضية التي ينظر إلى الكون من زوايتها « فالشعر يحيط بالوجود كله، وينطلق في كل الاتجاهات فترسم ريشته المليح والقبيح، وتتناول المترف والمبتذل، والرفيع والوضيع، ويخطئ الذين يظنون أنه خط صاعد دائماً؛ لأن الدعوة إلى الفضيلة ليست مهمة الفن بل مهمة الأديان وعلم الأخلاق، وأنا أومن بجمال القبح، ولذة الألم، وطهارة الإثم، وهي كلها أشياء صحيحة في نظر الفنان، وتصوير مخدع مومس وارد في منطق الفن ومعقول، وهي من أسخى مواضيع الفن، وأغزرها ألواناً، أما المومس من حيث كونها إناء من الإثم وخطأ من أخطاء المجتمع، فهذا موضوع آخر تعالجه المذاهب الاجتماعية وعلم الأخلاق ». (٣)

رغم أن نزار قباني سلفاً أكد في رسالته إلى الدكتور ماهر حسن فهمي أنه لا يعرف لماذا اختار المرأة موضوعاً أساسيا لفنه، فإنه في تفسيره لهذا الاختيار يقترب من رؤية أفلاطون حيث يقول: « فالذي يحب امرأة يحب وطناً، والذي يحب وجهاً جميلاً يحب العالم.... إن كتابتي عن المرأة لا تعني بشكل من الأشكال أنني وقعت معاهدة أبدية مع جسدها... ».(٤)

---

(١) سامي الكيالي: الأدب العربي المعاصر في سورية (١٨٥٠ - ١٩٥٠) - ص ٥١.

(٢) أمينة صبري: (حديث الذكريات) الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ - ص ١٠٥.

(٣) من كلام نزار قباني، نقلا عن: أحمد زكي أبو شادي: (شعراء العرب المعاصرون) - الطبعة الأولى - سنة ١٩٥٨ - دار الطباعة الحديثة - ص ١٥٨.

(٤) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت - ط١/١٩٩٣ - ج٧ - ص٤٢١.

ونزار قباني في معرض آخر يؤكد أن مشكلة العالم العربى ومشكلة فلسطين مثلاً - بل مشكلة العالم كله - هى قضية أو مشكلة جنسية تبعاً للتفسير الفرويدى «وإذا كان فرويد النمساوى المتحضر قد فسر العالم كله تفسيراً جنسيا، وربط الإنسان والحضارة بشجرة الجنس، فماذا تنتظرون من عربى مثلى أن يفعل؟ أشعر كلما سافرت فى جسد حبيبتى أني أشف وأتطهر، وأدخل مملكة الخير والحق والضوء...».(١)

وقد غضب نزار من العقاد حيث يرى أن أستاذنا العقاد واحدٌ من هؤلاء الذين لم يفصلوا الكتابة عن الكاتب، بل اتهم العقاد بالازدواجية فى معياره النقدى يقول: «ازدواجية المثقفين جعلت العقاد ينتقدنى ويعيب عليَّ أننى دخلت مخدع المرأة ولم أخرج منه»، فى حين كان موقف توفيق الحكيم «موقفاً متقدماً فنيا وحضاريا على موقف أستاذنا العقاد».(٢) ويؤكد الشاعر سخطه على بعض النقاد العرب الذين لا يرون إلا أشعاره الجنسية فقط وذلك فى رده على اتهامه بالنزعة الشهريارية فى أشعاره كقصيدة الرسم بالكلمات فيقول: «إنى أعتبر قصيدة الرسم بالكلمات من أكثر قصائدى ارتفاعاً وحضارة وأخلاقية، ولكن ماذا أفعل إذا كان النقد العربى يرى عباءاتى النسائية ولا يرى عباءات أحزانى». (٣)

لذلك نرى الشاعر - نثراً (كما سبق) وشعراً (كما سيأتى) - يدافع عن فنه وشعره بأنه ليس أسير جسد المرأة فقط ويتهم من يقول ذلك بالغباء وقصور التفكير:

ويقول عنى الأغبياء:

إنى دخلت إلى مقاصير النساء وما خرجتْ.

ويطالبون بنصب مشنقتى

لأنى عن شئون حبيبتى شعراً كتبتْ.(٤)

والشاعر نزار قبانى فى شعره عن المرأة لم يقصد إلى مرأة معينة بذاتها بجسمها باسمها بل اقترب بفنه من فن المسرح خاصة الأساطير فى المأساة اليونانية القديمة حيث نلمح عنده عنصر أو حس الشمولية العام الذى يغطى كافة نفسيات الجنس البشرى. فهو يتكلم عن قضية الإنسان والوجود بوجه عام من زاوية المرأة، وقد يكون ذلك سر ذيوعه وسيطه الجماهيرى. فهو مع احترامه للمرأة لم يقصد من كلامه جسدها بمعناه العادي الكلاسيكى الضيق الذي ينظر إليه الرجل العادى نظرة رغبة وشهوة جنسية فقط «إن كتابتى عن المرأة لا تعني بشكل من الأشكال أننى وقعت معاهدة أبدية مع جسدها، فالحب عندى عناق للكون وعناق للإنسان». (٥) فإن ذلك ليس طموحه أن ينكب على واحدة بعينها وينهكها ويقتلها

---

(١) نفسه - ص ٢١١.

(٢) د.عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قبانى (تنظيراً وإبداعاً) - مطابع الولاء الحديثة بشبين الكوم - ٢٠٠٠ - ص ١١٥.

(٣) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - منشورات نزار قبانى، بيروت - ط١٩٩٣/١ - ج ٨ - ص ٤١٠.

(٤) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة- منشورات نزار قبانى، بيروت - ط١٩٧٤/١ - ج٩/٣.

(٥) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧ - ص ٤٢١.

شعرا وغزلاً كما هو الحال لدى كثير من شعراء الغزل العذرى القديم والرومانسى الحديث، فهو إنسان يحس بمشاعر كثيرة أخرى بجانب الحب وهو بارع رائع ماهر في التعبير عن كل نوع من أنواع المشاعر التى يحسها «إننى شاعر الرجل والمرأة والعلاقات الإنسانية جميعاً، وأنا - مع حبى العظيم للمرأة - لا أريد أن أختنق بهذا الشكل المجانى، ولا أقبل أن تفرض علىّ الإقامة الجبرية فى داخل الجسد النسائى وحده، إن طموحى أن أكون فى جسد العالم كله». (١)

معالم الذاتية فى شعر نزار قبانى

الذاتيــة من أهم خصـائص الأدب .(٢) والشعـر أقرب أنواع الأدب إلى الذاتيـة حيث إن الشاعر يجد نفسه مدفوعاً إلى هذا النوع من التعبير «إن حالته الوجدانية هى التى تجعله في وضع يكون فيه التعبير الشعرى هو التعبير الوحيد الكافى». (٣) ويمكن أن نلمح معالم الذاتية عند كبار الشعراء دون غيرهم «فهم الشاعر الكبير أولاً هو الإفصاح عن نفسه، كيفما كانت تلك النفس». (٤) وليس المقصود بالذاتية هنا «أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس».(٥)

الذاتية هنا أمر طبيعى جدا فى الفن والأدب بصفة عامة وفى الشعر بصفة خاصة، فهى صفة موجودة فى النفس البشرية لكن قد تتحدد وتتبلور هذه الصفة فى خاصية فنية أو في حالة نفسية خاصة هى النرجسية وتظهر عند الأديب والفنان، فالفنان أكثر من يحس هذه الصفة النفسية المتعالية حيث «لم يصل كاتب انساق في عمله إلى التمدح بنفسه إلى مستوى الفنان».(٦) ونزار قبانى شاعر كبير يملؤه الكبرياء، معجب بنفسه عابدٌ لذاته:

مارست ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتى. (٧)

يعتز بنفسه وبشعره، ويتيه به لأقصى درجات الهيام والتقديس، فهو شاعر نرجسى بالمعنى النفسى، وقد نالت نرجسية نزار قبانى عناية النقاد واهتمام الباحثين حتى أن الدكتور خريستو نجم حصل على درجة الدكتوراه في دراسة تحت عنوان «النرجسية في أدب نزار قبانى» كما أن الدكتور محمد مصطفى هدارة تحدث وأفاض فى كتابه «دراسات ونصوص فى الأدب العربى» عن صورة نزار قباني على أغلفة دواوينه.

---

(١) نفسه - ص ٥٤١.

(٢) انظر د.أحمد السعدنى: نظرية الأدب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١/ ١٩٩٠ - ص ١ وما بعدها.

(٣) د.عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه - ص ١٢٨.

(٤) محمد مندور: فى الأدب والنقد - نهضة مصر - د.ت - ص ١٣٠.

(٥) د.عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر - طبعة مكتبة الشباب - سنة ١٩٧٨ - ص ٢٧.

(٦) عزالدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب - الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٤، مكتبة غريب - ص ٨٧.

(٧) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - ص ٤٦٦.

ونرجسية نزار هى حق لا مرية فيه لكن الدكتور خريستو نجم فى رسالته لم يفطن إلى أن النرجسية سمة الفنانين عامة والشعراء خاصة لأنهم يشعرون بزهو التفوق على الآخرين.. «النرجسية إذن موجودة لدى الشعراء لاسيما الكبار منهم على العصور ولا ننسى أن أبا الطيب المتنبى كانت هذه أبرز صفة فيه» (١).

إذن هى ظاهرة غير مَرَضية عند الشعراء، لكن ينبغي أن تضبط حتى لا تؤذى الآخرين، وقد أكد ذلك فرويد بقوله: «فالفنان الحق يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التى تؤذى أسماع الآخرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم». (٢)

والنرجسية فى أدب نزار تعتبر غير مؤذية للآخرين، بل ممتعة لجمهوره العريض من الماء إلى الماء، ونزار بين قلة من الشعراء العرب ربما كان الأوحد الذى دخل منافساً قويا للإنتاج السينمائى والتليفزيونى، فنزار كان الشاعر المقروء والمسموع والمرئى على امتداد الوطن العربي الكبير. (٣)

والنرجسية فى شعره الغزلى ظاهرة واضحة جدا ويؤكدها هو بنفسه حيث يراها ضرورة تميز المبدع عن سائر البشر فيقول: «النرجسية ضرورة لكل فنان مبدع؛ لأنها تشعره بالكبرياء والقوة والثقة بالنفس، وأنا أعتبرها حالة صحية لا حالة مرضية لقد كان المتنبى نرجسيا كبيراً يعرف من هو». (٤)

ويعد نزار قبانى قد ضاهى المتنبى شاعر العربية الأول فى هذه النرجسية بل قد يكون فاقه فى هذا العصر عصر الإعلام والصورة وشاشات العرض، وهذا ما يشير إليه الدكتور الطاهر أحمد مكي «للمتنبى بيت شعر يصف فيه نفسه مبدعاً، وتنبأ بما سوف يكون عليه الواقع فيما بعد عبر التاريخ حديث الناس عنه فى عصره وبعد موته وحتى ألف عام قادمة من الآن فقال:

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جرَّاها ويختصم.

ولا أعرف مبدعاً عربيا آخر يصدق عليه قول المتنبى كما يصدق على نزار قبانى». (٥)

وفى أشعاره دلائل على إعجابه بشعره بدرجة كبيرة جدا لا يدعيها إلا من كان فى منزلة قباني أو المتنبى، فكثير من شعره يحلق في سماء النرجسية المفرطة.. إن نزاراً يفخر بشعره:

وكتبت شعراً لا يشابه سحره إلا كلام الله فى التوراة.(٦)

---

(١) د.محمد أبو الأنوار - الشعر العباسى - ط ١ - مكتبة الشباب - بالقاهرة سنة ١٩٨٣ - ص ٥٠٧.

(٢) من كلام فرويد نقلا عن د.شكرى محمد عياد - البطل فى الأدب والأساطير - دار المعرفة بالقاهرة - الطبعة الأولى - سنة ١٩٥٩ - ص ٤٤.

(٣) د.عبدالرحمن محمد الوصيفى - نزار قبانى شاعرا سياسيا - الطبعة الثانية - دار الفكر الحديث - ٢٠٠٢ - ص ٣٢.

(٤) نزار قبانى: أطول قصيدة اعتراف - مجلة كل الناس المصرية - سبتمبر سنة ١٩٩٥.

(٥) عبدالرحمن الوصيفى: نزار قبانى شاعرا سياسيا - ص ٧.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - ص ٤٦٥.

ويفخر بشعره على الجميع، وقد كتب شعراً جاوز جميع الشعراء. وإذا كان من فرط إعجابه بشعره فإيمانه بعظمته ليس له حدود يسمو فوق السلاطين وأحرى بهم أن يبوسوا يديه فلم يكتب الشعر فى بلاط حاكم ما، ولم يداهن الملوك، بل شعره إن هو إلا كلام رجل يحمل رسالة:

لا يبوس اليدين شعرى، وأحرى   بالسلاطين أن يبوسوا يديه(١).

وعن تأثير النرجسية لديه في قصائده فى المرأة نجده قد استخدم المرأة موضوعاً أساسيا لفنه من أجله هو لا من أجل المرأة لذاتها، وإن كان قد أحب وعشق وتزوج لأجل غريزة فطرية فى الإنسان «فهل كان نزار قبانى عاشقاً لأى امرأة خاطبها فى قصائده؟ هل أحب فعلاً امرأة ما؟ هل يعرف رجل اندفع وراء اللذات حبا كالذى يصوره؟ إن من يراجع أشعار نزار قبانى منذ خمسين سنة حتى الآن يكتشف أنه ما أحب إلا نفسه، وكل حديثه عن الحب يعود إلى ذاته، لم يعرف الشاعر حبا كالذى عرفناه فى أشعار العشاق العرب منذ الجاهلية حتى الآن لاسيما فى الغزل الجسي، نقول نعم .ولكن نزار قبانى عبر عن هذه النرجسية بقوة ووضوح شديدين. لقد تصرف نزار قباني الرجل الشاعر دائماً بعقلية الدونجوان..».(٢)

والنرجسية عامة لا تمنع صاحبها من الاعتراف والتشهير بها، وقد ربطها نزار عابدين عند شاعرنا بالغرور والأنانية واستخدم المرأة لمصلحته الشخصية كالشهرة والذيوع فيقول: «والنرجسية صفة ملازمة لنزار قبانى فى أشعاره وفى كثير جدا من تصرفاته، وهو يعترف بهذا بمنتهى الصراحة فى ديوان (الأوراق السرية) ١٩٨٨، يقول:

ألم تسألى صاحباتك من ذا أكونْ؟

أنا ملك النرجسية حيناً.. وحيناً سفير الجنونْ.(٣)

ويؤكد نرجسيته محيى الدين صبحى فى رسالته عنها قائلاً: «فنزار يتحدث عن المرأة من خلال نفسه، وهذا يعنى أنه يتحدث عن نفسه» .(٤)

صورة الحب ورؤية العالم

آثر نزار شعر الحب لأنه محب لذاته، عاشق لمجده وخلوده، فأحب - أولاً - إثبات هذه الذات فى مجال الغزل، خاصة وهو يملك لغة سهلة رقيقة حافلة بالجماليات الكثيرة، ويستطيع بها أن يلج في القلوب ويكوِّن له رصيداً هائلاً من المشاعر عند الجماهير، فآثر أن يتجه إلى العاطفة الإنسانية الخالدة.. ونحن لو استعرضنا قصائده الغزلية منذ كتابته الشعر ١٩٤٤ لوجدناها مازالت تتردد على الألسن حتى يومنا هذا، ولو استعرضنا قصائده السياسية التى كتبها بعد عام ١٩٦٧ لوجدنا أن كل قصيدة منها كانت بنت مناسبتها، قيلت فى وقتها وأحدثت دويها ثم انتهت. اختار الشاعر إذن طريق الشعر الخالد وهو شعر الحب.

(١) نزار قبانى: قصائد مغضوب عليها - ص ٤٧.

(٢) نزار عابدين : الغزل فى الشعر العربى (ملامح وشعراء) - الطبعة الأولى - سنة ١٩٩٩ - الأهالى - دمشق - ص ١٢٢.

(٣) نفسه - ص ١٢٥.

(٤) محيى الدين صبحى: نزار قبانى شاعرا وإنسانا - دار الآداب - بيروت - ط١٩٦٤/١ - ص ٩٨.

من هنا أحب نزار المرأة التى تلهمه الشعر، وإذا أحس أنها تريد أن تزاحم الشعر فى حياته طردها فوراً من حياته «مطلبى الثالث من المرأة التى أحبها: أن تعتبر فنى جزءاً منها، وتعتبر مجدى بعض مجدها». (١) ومن خلال هذه المقولة يكشف نزار قبانى أن عشقه للمرأة ليس عشقاً لها هى، بقدر ما هو عشق للشعر وللمجد ومن ثم للخلود. فأهمية المرأة فى خدمة شعره، وإذا خير بين المرأة والقصيدة يقول:

بوسعك أن تجلسى حيث شئتِ
ولكن...
حذار بأن تجلسى فى مكان القصيدهْ
صحيح بأنى أحبك جدا
ولكننى فى سرير الهوى
سأنسى تفاصيل جسمك أنت
وأختار جسم القصيدهْ. (٢)

فوجود الشعر في حياة الشاعر أهم من وجود المرأة، ولقد فطن إلى هذه النقطة الدكتور إحسان عباس حين قال: «مشكلة الصراع بين المرأة وبين (الرسم بالكلمات) أى الشعر ليست جديدة؛ لأنها حين تصبح هى - أى المرأة - واقعاً فى حياته يمحو وجوده (أى وجود الشعر) أيهما يختار؟ لقد كان واعياً بأنه اختار منذ البداية وأنه اتخذ الجنس مسكناً، وأصبح الحب كله متشابهاً، وعلي ضوء هذا الصراع الطويل بين الحرف والجنس نستطيع أن نتصور مقته للمرأة (المدمرة) التى لا تستطيع أن توحى له بالشعر.. فنزار إذن لم يتحدث عن الحب بمعناه العاطفى الذى يظنه الكثيرون، إنما تحدث عنه بمعنى جديد حين جعله طرفاً فى قوتى صراع كبيرتين». (٣)

وعن صورة الحب في شعر نزار تجدها زاهية مليئة بالألوان النابضة بالجمال والحياة، ورغم ذلك أحياناً نجدها وقد غيمها اليأس واصطبغت بلون الحزن والأسى، وأحياناً أخرى نجدها حكيمة فى نظرة فلسفية عميقة. وهذا هو الأصل فى صورة الحب عند نزار.

يتحدث نزار معبراً عن موقف الحكيم المجرب، العالم بأسرار الهوى ومواطن الغرام:

للحب رائحة وليس بوسعها ... أن لا تفوح مزارع الدراق. (٤)

وهو يستمد هذه الفلسفة البسيطة من مقولات التراث التى أصلت لهذا الموقف بدءاً بمقولة «الصب تفضحه العيون» والتي استمدها أبو العتاهية:

من كان يزعم أن سيكتم حبه ... حتى يشكك فيه فهو كاذب. (٥)

---

(١) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - منشورات نزار قبانى - بيروت - ص ١٤٥.

(٢) نزار قبانى: سيبقى الحب سيدى - منشورات نزار قبانى - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ - ص٥١.

(٣) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - الكويت، سنة ١٩٧٨ - ص٧٨.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - ص ٧٤٣.

(٥) محيى الدين بن عربى: الفتوحات المكية - دار صادر، بيروت - د.ت - جـ ٢٦١/٤.

ونزار يلتقى مع أبى العتاهية فى هذه الفلسفة البسيطة لموقف من مواقف الحياة تجاه عاطفة الحب.

وباعتبار الحب مكوناً من مكونات شعر نزار فإنه يتحدث عنه ويفلسفه فى مختلف أوضاعه، فهو يرى الحب قيمة فى ذاتها لا يجب أن يكون لها نهاية عند حد معين، ثم يحاول الشاعر تقديم مفاهيم أو تعريفات انطباعية وجدانية لهذا الإحساس العجيب داخل الإنسان:

الحب ليس رواية شرقية ... بختامها يتزوج الأبطالُ.
لكنهُ الإبحار دون سفينة ... وشعورنا أن الوصول محالُ.
هو أن تظل على الأصابع رعشة ... وعلى الشفاه المطبقات سؤالُ.
هو هذه الأزمات تسحقنا معاً ... فنموت نحن وتزهر الآمالُ.
هو جدول الأحزان فى أعماقنا ... تنمو كروم حوله وظلالُ.
هو هذه الكف التى تغتالنا ... ونقبل الكف التى تغتالُ.
هو أن نثور لأي شيءٍ تافه ... هو يأسنا.. هو شكنا القتالُ. (١)

فالحب إحساس وفلسفة تستكنه الوجود وتبقى مادامت الحياة.. ونزار هنا لا يدعو إلى نظرة الحب التى تمتهن المرأة والتغرير بها بدعوى الحب.. ولكن ما يبغيه هو استكشاف الحب فى ذاته، والبحث عنه فى مكونات الحياة واعتماده أساساً من أسس بناء الحياة. مما يجعل الباحث يزعم أن نزار قبانى فى حديثه عن الحب كان يقوم بدور المهندس أو المنظر المبدئى للشيء لا العامل أو المجرب الفعلى للحدث، فأشعاره الغزلية كلها هى نظريات فى الحب أكثر منها تجارب واقعية حيث يقول: «دعونى أعترف لكم أننى بالرغم من سمعتى كشاعر حب فإننى نادراً ما وقعت فى الحب». (٢) لذلك قال شاكر النابلسى بأنه كان ينقص نزار قبانى فى تجربته النسائية التجربة العاطفية الذاتية الفريدة، والمعاناة العاطفية الذاتية، لقد تحدث نزار قبانى عن التنظير العاطفى، ولكنه لم يقل شعراً ذاتيا يصور التجربة كتجربة عاطفية فردية يشعر معها القارئ أن نزاراً قد أحب أو عشق أو تعذب، إننا نفتقد خصوصية التجربة فى شعر نزار النسائى. (٣)

آمن نزار قبانى بالمرأة كحل لمشكلة الحياة بصدد مواجهته للوجود كفرد إذ المرأة عند نزار تحمل معنى الحقيقة وتوضح مدى تطور علاقته بالمفهوم الذى اتخذه حلا لمشكلته كفرد فى هذا الوجود، فقد تكون المرأة هى الوطن النفسى للإنسان: «الذى يحب امرأة يحب وطناً.. والذى يحب وجهاً جميلاً يحب العالم». (٤) هكذا ينظر نزار قبانى بل وتتحدد رؤية العالم لديه من خلال صورة الحب. وفى مذهب نزار الفلسفى ما يجعله يؤكد على ضرورة الحب فى الحياة لتحقق الاستمرار والإحساس بالوجود:

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - ص ٤٦٥.
(٢) نزار قبانى - قصتى مع الشعر - منشورات نزار قبانى، بيروت - ص ٥٥.
(٣) شاكر النابلسى: الضوء واللعبة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١/١٩٨٦ - ص ٣٨٣.
(٤) نزار قبانى - الأعمال النثرية الكاملة - ج٧ - ص ٥٠٦.

الحب في الأرض بعض من تخيلنا لو لم نجده عليها لاخترعناه. (١)

فهو كالماء والهواء أساس على الأرض وإذا ما جئنا الحياة ولم نجده فكرنا فيه وبحثنا عنه واختلقناه كي نبقى. وهو فى تصوره لهذا الحب، وتعمقه فى البحث فيه، ومحاولته التعبير عنه فإن اللغة تعجز عن استيعاب هذا الحب، فهو أكبر من أن يصاغ في مفردات:

كلماتنا في الحب تقتل حبنا إن الحروف تموت حين تقالُ. (٢)

رمز الجنس وسياسة المرأة

عارض نزار مفهوم ونظرة العرب الشرقية للحب في أشعاره التى اتسمت بالجرأة والصراحة المباشرة فى التركيز على الجوانب الحسية فى تصوير الحب كعاطفة إنسانية وعلاقة اجتماعية طبيعية، مما أثار هجوم النقاد ضده فى أنه لم يكتب عن المرأة إنسانةً بل كتب عن المرأة جسداً أى كتب عن الجنس فقد آمن نزار قبانى بأن «الشرط الأساسى فى كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابى». (٣) هكذا يؤكد نزار على حتمية أن تكون الكتابة صادمة مدهشة للقارئ «إن المكان الطبيعى للكاتب العربى المعاصر هو فى صفوف الانقلابيين ومهما اختلفت المواقف الوجودية بين كاتب وكاتب وتباينت الرؤى بين شاعر وشاعر.. فإن القاسم المشترك بين كل من يكتبون هو الثورة». (٤)

إن الحرية فطرة فى الإنسان، تضىء كلما اشتد ظلام الحياة. ويعود اختيار نزار لقضية الحرية كمدخل لثورته الشعرية لأسباب منها: أنه فنان وصاحب قلم، وأن مشكلة التعبير الحر عنده هى أول ما يعانيه ويصطدم به، إن الكلمة غير الحرة لا قيمة لها عند نزار ولا عند أى فنان حقيقى صادق، ومعنى أن تكون الكلمة مفيدة هو أن تموت الكلمة ويموت الفن......وهناك أسباب أخرى منها عمله لفترة طويلة من حياته الدبلوماسية فى بلاد أوروبية مختلفة وكان يشعر فى هذه البلاد بنعمة الحرية الإنسانية التى يتمتع بها الناس والتى تمتع هو بها خلال تنقله بين بلاد أوروبا المختلفة، ولا شك فى أن الفترات التى أقامها نزار في الدول الأوروبية خلال عمله الدبلوماسى قد عمقت فيه إحساسه بقضية الحرية وقيمتها وأهميتها. (٥)

يتخذ نزار من المرأة بكل جوانبها عالمه وكونه الشعرى ورؤيته للعالم؛ لذلك كانت سياسته للمرأة صريحة مباشرة معبرة عن كل خلجات ورغبات النفس البشرية. فما هى الأفلاك التى ارتادها الشاعر؟ ومن أين انبثقت قصيدته؟ وكيف اجتاحت رؤيته للحياة مساحة أشعاره؟ وما هو عالمه المتصور؟ ولا يمكننا الإجابة عن مثل هذه الأسئلة بالرجوع إلى حياة الشاعر،

(١) نزار قبانى - الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - ص ٥٠٥.

(٢)نفسه - ص ٤٩٢.

(٣) نزار قبانى: الكتابة عمل انقلابى - ص ٧.

(٤) نفسه - ص ١١.

(٥) عبدالرحمن محمد الوصيفى: نزار قبانى شاعرا سياسيا - ص ٢٧٢، ٢٧٣.

ومحطات حزنه وفرحه، ومناهل تعليمه وثقافته؛ ذلك أن استشراف تجربة الشاعر لا يتجلى إلا بعد ولادة النص، وبالتالى يرحل الشاعر عن دنيا القصيدة فور الانتهاء منها، ولا يبقى لدينا إلا القصيدة.

وتجربة نزار الشعرية لا تتجه إلى حدود الأسطورة ولا تشكل رؤى فلسفية، تثير قضايا كبرى كفلسفة الموت، الاغتراب، الحزن، والحياة. لكن نزار قبانى عايش العالم من حوله وتأثر به وأثر فيه.. تغلغل فى مفرداته وكون رؤية خاصة. رؤية لا تستلهم التاريخ، ولا تتخذ الأسطورة بعداً تبنى على أساسه الكون الشعرى، بل هى رؤية الإنسان البسيط الذى يتعامل مع مفردات الوجود الظاهرة من حوله.. ربما كان هذا غريباً بالنسبة لنزار كشخص فهو الشاعر المثقف الذى مزج ثقافته العربية بثقافات الغرب الأوروبية وجميع الثقافات التى توافقت وتكوينته الدمشقية، فقد بدأ نزار حياته التعليمية فى مدارس دمشق الوطنية، ودرس الحقوق فى جامعاتها وتخرج فيها، ولم يكتف بدراسته المنهجية للأدب والحقوق فى المدارس والجامعات بل أضاف إلى ذلك تعمقاً فى مطالعة كتب الأدب العربى فى مختلف عصوره الجاهلية والإسلامية والأموية والعباسية والأندلسية، ثم أضاف إليها دراسة الأدب فى العصر الحديث فى اللغة العربية واللغات الأخرى، «رفد ذلك ودعمه استغراق فى سركنه الآداب الأوروبية خاصة الفرنسية بلغتها الأصيلة الأم.. وكلل ذلك القراءة الشعرية اللبنانية» .(١) ولم يكتف نزار بهذه الدراسات المنهجية والأدبية بل أضاف إليها دراسات فى الرسم والموسيقى، وإن لم يحقق نجاحاً فى هذه الدراسات لكنها كونت لديه - بالاشتراك مع الأدب - دائرة معارف عملية أفادته فى خدمة فنه ومهنته الأصيلة.

كل العوامل السابقة جعلت لنزار رؤيته فى الحياة نطالعها من خلال قصائده وكتاباته التى تكشف لنا عن فلسفته الشعرية.. هذه الفلسفة وإن لم تكن معتمدة على الأسطورة أو التاريخ فإنها تفسر الحياة برؤية بسيطة نسبيا.. رؤية تستكنه الوجود من أقرب مداخلاته وأعمقها فى ذات الوقت. فكون نزار الشعرى يحوى الشئون الصغيرة البسيطة؛ ولذا قيل عنه كون محدود ولكنه يقول: «إن الأشياء الصغيرة هى الأشياء الكبيرة عندى.. كل واحد له شئونه الصغيرة هى بالوقت ذاته الشئون الكبيرة.. الحب مثلاً ليس بشأن صغير، العلاقة بين الرجل والمرأة، والجنس هو صداعنا التاريخى». (٢)

إذن المسألة مع نزار هى أنه لا يكتب لطبقة معينة من المثقفين لكنه يكتب لكل الناس... الناقد والإنسان البسيط.. المثقفين وأنصاف المثقفين بل والقارئ العادى، ومن هنا جاءت فلسفته الشعرية بسيطة فى تكوينها مفهومة إلى حد ما.. وقد رأى البعض أن هذه الفلسفة الشعرية البسيطة تقود إلى «شعر خارجى لا يدخل أو يتوغل إلا فى عقول خارجية، سطحية وقلوب كالقشرة، لم تعايش هذا العالم». (٣)

---

(١) على المصرى: رحلة شوق مع نزار قبانى - دار الكتاب العربى - سوريا ١٩٧٧ - ص ٢٦.

(٢) حوار مع نزار قبانى - أجراه رياض نعمان (دمشق) - نشر بجريدة أخبار الخليج البحرينية - ١٩٩٦/٢/٨م - ص ٩.

(٣) شعر الكريستال - مقال للكاتب البحرينى محمد عبدالملك - مجلة أخبار الخليج البحرينية - ١٩٩٠/٣/٨م - ص ٩.

وكما فتحت الشام أبوابها لعناصر الحضارة المادية كذلك فتحت صدرها لاقتباس الثقافة الأوروبية كالعلوم والفنون والآداب والعادات». (١) كذلك فإن حرية التعبير عن الجنس كانت من ضمن الثقافات المكتسبة من بلاد الغرب المتحررة، فصورة التغير الذى حدث فى المجتمع الشامى فى النصف الأول من القرن العشرين أدت إلى التغير فى صورة العلاقة بين الجنسين. والقارئ المتأمل لشعر نزار قبانى فى بداياته يلحظ فيه حرمانا من المرأة وحزنا قويا لعدم استطاعته نيلها، وتحريضاً قويا مستمرا للمرأة للخروج من مجتمع القهر والكبت والحرمان بشكل يأخذ شكل الثورة العارمة.

والباحث فى شعر نزار قباني الغزلى منذ بداياته يلحظ أن ثورة الشاعر على المجتمع بدأت متوارية ثم اشتعلت تدريجيا حتى بلغت أوج حدتها منذ ديوانه «يوميات امرأة لامبالية» الذى كتبه عام ١٩٥٨م، وتوالت بعد ذلك دواوينه لتكشف عن وجه محرض كبير في ميدان له أهميته وخطره، وهو ميدان تحرير المرأة. فالعلاقة بين الجنسين فى دمشق في النصف الأول من القرن العشرين كانت محكومة بقيود قوية (٢) ثار عليها الشاعر نزار قبانى.

فالمجتمع الشامى «دمشق» كان يضع حدوداً من حديد للعلاقة بين الشاب والفتاة فى عصر نزار قبانى «كان المجتمع التقليدي الذى نشأ فيه القبانى مجتمعاً يفرق بين الجنسين، ويضع حدا فاصلا بينهما مقيداً حرية التلاقى والاجتماع بل وحتى حرية التكالم وتبادل الآراء، بينما حصلت المرأة الغربية على كامل حريتها أو ما يقارب ذلك». (٣) وهذا نص كلام المستشرق الأمريكى فى معرض مقارنته بين المرأة شرقاً وغرباً فى عصر نزار قبانى.

لكن من هى المرأة التى حلقت فى رؤى نزار الشعرية؟ من هى المرأة التى شكلت محور العالم النزارى؟ هل كانت المرأة الجسد فقط؟ أم المرأة الإنسانة بوجدانها؟ لأن نزار قبانى شاعر مرهف الحس فإن شعره جسد رؤيته للمرأة فى مختلف تحولاتها ومشكلاتها، ويعد نزار شاعر العربية الأول الذى استطاع أن يتقمص شخصية المرأة ويتكلم بلسانها، ويتغلغل فى أعماقها:

لا تمتقع.!
هى كلمة عجلى..
إنى لأشعر أننى حبلى.
وصرخت كالملسوع بى: كلا،
سنمزق الطفلا،
وأردت تطردنى.
وأخذت تشتمنى.

---

(١) ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة – ص ٢٩.
(٢) محمد على كرد: خطط الشام – ج ٤ – ص ٢٧٧ – دار العلم للملايين بيروت – ط ٢ سنة ١٩٦٩.
(٣) إريك لويا: الجنس والمجتمع فى شعر نزار قبانى – مجلة الآداب البيروتية – العدد الثالث ١٩٧١ – ص ٥٩.

لا شيء يدهشنى
فلقد عرفتك دائماً نذلا..
وبعثت بالخدام يدفعنى
فى وحشة الدربِ
يا من زرعت العار فى صلبى
وكسرت لى قلبى
ليقول لى:
مولاي ليس هنا.
مولاه ألف هنا
لكنه جبنا
لما تأكد أننى حبلى
ماذا؟
أتبصقنى؟
والقيء فى حلقى يدمرنى
وأصابع الغثيان تخنقنى
ووريثك المشئوم فى بدنى
والعار يسحقنى
وحقيقة سوداء تملؤنى
هى أننى حبلى.
ليراتك الخمسون.. تضحكنى..
لمن النقود.. لمن؟
لتجهضنى؟
لتخيط لى كفنى؟
هذا إذن ثمنى؟
ثمن الوفاء يا بؤرة العفنِ
أنا لم أجئك لمالك النتنِ
شكراً
سأسقط ذلك الحملا
أنا لا أريد له أبا نذلا.. (١)

ونزار في تعامله مع المرأة لم ينظر إليها جسداً فقط كما أشيع عنه، بل تسامى بها، ويستاء

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - ص ٣٤٠، ٣٤١.

نزار من خواء عقل المرأة، ويغضب منها إذا وجدها لا تهتم إلا بالزينة والتجمل وتلطيخ وجهها بالأصباغ، فيصورها كالدمية لا حياة فيها، بليدة لا تثيره فهو يعشق الروح قبل الجسد، عقلها قبل وجهها:

أيا أمرأة من زجاج وقطن

سأرمى بنفسى من الطابق المائتين

اكتئاباً وغربة.. فماذا سأفعل فيك؟

أيا امرأة وضعوها بعلبة.. صحيح بأن ثيابك أثواب لعبة

ولكننى لست أخلط

بين أمور الفراش... وبين أمور المحبة.. (١)

وقد حاول محيى الدين صبحى فى كتابه تقسيم مراحل تطور الشاعر، وجعل علاقته بالمرأة محوراً لهذا التطوير، والمراحل هى:(٢)

١- اكتشاف المرأة. ٢- عبادة الجمال.

٣- صداقة الجمال. ٤- الدمية المحطمة.

فى الحقيقة أن نزار قبانى كان آخر ما ينظر إليه فى قائمة الاهتمامات هو الجنس، لأنه - كما سبق وقد أشرنا - كان لا يبغى المرأة جسداً عارياً، أو لذة جنسية زائلة، بل كان يريدها للشعر من أجل إثارة الكتابة لديه، فــفنه فى المرتبة الأولى من أجل ذاته - على سبيل النرجسية كما سبق - ومنه إلى الخلود وبقاء الذكر، هكذا كان ينظر نزار قبانى للمرأة والجنس الشيء الباقى الخالد ما دامت هناك حياة وهناك بشر وهناك رغبة. لذلك نجده يقول أحياناً للمرأة:

إنى قرفتك ناهداً متدلياً وقرفت تلك الحلمة المتهرئهْ. (٣)

إن تغير المجتمع وصورة العلاقة بين الجنسين وتطور مراحل نزار الحياتية فى دمشق جعل نزار قبانى يتحول من عالم الحلم والخيال - فى نظرته للمرأة - إلى عالم الواقع بالحس واللمس والتداخل، عبر دواوينه (قصائد - الرسم بالكلمات - حبيبتى - يوميات امرأة لا مبالية)، فنرى فى ديوانه «قصائد» - مثلاً - أشعاراً تدل عناوينها على أن الشاعر دخل مع المرأة فى تجارب واقعية، تجارب حب انتهت ولم يبق منها إلا برودة المشاعر، ففى قصيدة

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الخامس - ص ٢٦٤.

(٢) محيى الدين صبحى: نزار قبانى شاعرا وإنسانا - دار الآداب بيروت - ط١ - سنة ١٩٦٤.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: جـ١/٧٤.

« إلى ميتة » يقول:

انتهت قهوتنا.. وانتهت قصتنا

وانتهى الحب الذى كنت أسميه عنيفا

عندما كنت سخيفاً.. وضعيفا..

عندما كانت حياتي.. مسرحاً للترهات.

عندما ضيعت فى حبك أزهى سنواتى. (١)

من خلال هذا النضج، ومن خلال الحرية التى نالها الجنسان في مجتمع دمشق فى الخمسينيات والستينيات تغيرت نظرة القبانى إلى المرأة. ففى دواوينه التالية - مثل الرسم بالكلمات - يرى نزار يمشى مع المرأة فى الدرب إلى نهايته، فلم تعد إلهة ولم تعد مستعصية، بل صارت طوع يمينه، وبدأ يفكر فى مسائل مأساة الإنسان فإن الجنس الذى كان يظنه نهاية المطاف وظن فيه الخلاص لم ينه أحزانه ولا أزماته.. والحب - كل الحب - أصبح متشابهاً:

- تعبت من السفر الطويل حقائبي ... وتعبت من خيلى ومن غزاوتى.

- لم يبق نهد أسود.. أو أبيض ... إلا زرعت بأرضه راياتى.

- لم تبق زاوية بجسم جميلة ... إلا ومرت فوقها عرباتى.

- فصلت من جلد النساء عباءة ... وبنيت أهراماً من الحلمات.

- واليوم أجلس فوق ظهر سفينتى ... كاللص.. أبحث عن طريق نجاة.

- وأدير مفتاح الحريم فلا أرى ... في الظل.. غير جماجم الأموات.

- أين السبايا؟ أين ما ملكت يدى؟ ... أين البخور ..يضوع في حجراتى؟

- اليوم تنتقم النهود لنفسها ... وترد لى الطعنات بالطعنات.

- مأساة هارون الرشيد مريرة ... لو تدركين مرارة المأساة.

- إنى كمصباح الطريق صديقتى ... أبكى.. ولا أحدٌ يرى دمعاتى.

- الجنس كان مسكناً جربته ... لم ينه أحزانى ولا أزماتي.

- والحب أصبح كله متشابهاً ... كتشابه الأوراق فى الغابات.

- أنا عاجز عن عشق أية نملة. ... أو غيمة، عن عشق أى حصاة.

- مارست ألف عبادة وعبادة ... فوجدت أفضلها عبادة ذاتى.

- فمك المطيب لا يحل قضيتى ... فقضيتى فى دفترى ودواتى.

- كل الدروب أمامنا مسدودة ... وخلاصنا فى الرسم بالكلمات. (٢)

---

(١)نفسه - ص٣١١.

(٢)نفسه - ص ٤٦٤.

لعل الباحث حين يرجـــع إلى إنتاج نزار قباني اللاحق، يلحظ أيضاً نفس الظاهرة « الجنس آخر ما يفكر فيه » على أنها شىء أصيل فى نفسه غير مرتبط بمرحلة معينة، ففى ديوان « قصائد متوحشة » يؤكد أنه ليس الرجل الباحث عن الجنس مع صاحبته تحت عنوان « قصيدة واقعية »:

لو كنتِ امرأة مثل سـواكِ ... لما أكملت معى شـهرا.
لو أطلب ملكاً فى نهـديكِ ... ملكتهما.. شبراً شبرا.
أو أطلب نصراً من شفتيكِ ... لكنت تركتهما قشـرا.
لو كانت تعنينى الأرقـــام ... لكنت بأوراقى صفرا.
لو كنتِ امـرأة عابــــرة ... تأتى.. وامرأة تتعرى.

لغدوت الآن مع الذكرى

لو أبحث عن جنس.. لحصلت عليه.. من امرأة أخرى.
من أية واحدة أخرى.. لكنك معجزة كبرى.. معجزة أكبر من كبرى.
يا امرأة سوداء العينين.. تساوى عيناها عصرا..
لو عندى امرأة مثلكِ أنتِ.. لكنتُ هرقلاً أو كسرى. (١)

وفي ديوانه « أشعار خارجة على القانون » وهو من إنتاج الثمانينيات نرى كيف وصف نزار حالة الحب فى أعنف أطوارها وتناقضاتها وخروجها على القانون، بل سنرى كيف استخدم نزار لغة الشارع فى ذلك الوصف، يقول نزار:

وتداخلنا كما الإبرة والخيط
نسينا أننا صرنا صديقين ككل الأصدقاء
وتمددنا كسيفين على الأرض.
ذبحنا وانذبحنا.
ومحونا بعضنا من شدة الشوق.
فعلنا الحب تكراراً وتكراراً
صرخنا مثل وحشين
نزفنا مثل وحشين
وأمطرنا.. وأرعدنا

---

(١) نفسه – ص ٧٢٩.

وتبنا.. وكفرنا. (١)

ونزار - بطبيعة تركيبه- لا يؤمن فى الأمور الوسط، إما الجنة أو النار. إما إلى اليمين الأقصى أو إلى اليسار الأقصى، إما أن ننزل البحر أو ننصرف. لذلك كان متطرفاً فى مفهومه للحب:

أنا الحب عندى حدة وتطـــرف	وتكســير أبعاد، ونار لها أكـــلُ.
وتخطيط أكوان وتعمير أنجــم	ورسم زمان.. ماله.. ماله.. شــكلُ.
وتحطيم أسوار الثوانى بلمحة	وفتح ســماء كلها أعين شـــهلُ.
أنا، ما أنا.. فلتقبلينى مغامراً	تجارته الأشباح - والوهم - والليلُ. (٢)

«لقد أدرك نزار أن الحياة تعبر عن نفسها فى الإنسان من خلال الجنس، فاندفع في مغامراته، شعراً معجوناً بالرغبة والشهوة والعرق». (٣)

هكذا نرى كيف تطور رمز «الجنس» متمثلاً فى صورة «المرأة» عند نزار قبانى عبر مراحل حياته وخلال تجاربه الشعرية من المراهقة إلى الشباب إلى سن النضج.. وكيف كانت سياسة المرأة فى قصائده من نظرة جنسية وهي أصل العلاقة.. إلى مرحلة التسامى بها حتى صارت المرأة الصديقة والمرأة الإلهام.

التبغ فى شعرنزار قبانى..

علَّ الباحث يزعم أن هناك علاقة وثيقة العرى بين شاعرنا الكبير وبين التدخين، ولا غرابة.. فالتدخين لذة مثل الجنس والغزل والحب، فكما صال وجال فى الغزل، فلم تتوقف ريشته عن رسم السيجارة وعلو دخانها ودوائره فى الهواء.. لكن ما دلالات التبغ فى قصائد نزار قبانى؟

سئل موسيقار الأجيال محمد عبدالوهاب عن تلحينه لقصيدة «ماذا أقول له؟» للشاعر نزار قبانى، والتي غنتها المطربة الكبيرة نجاة.. كيف تلحن هذا الكلام الماجن عن المقاعد والستائر والنساء والسجائر وأنت الذى لحنت أعظم الكلمات لكبار الشعراء وكبار المطربات؟ فرد الأستاذ محمد عبد الوهاب: أنا لحنت قصيدة نزار قبانى هذه التى ذكر فيها السجائر لأنها أكبر دليل على أنه يكتب عن وقته وأنه يعيش فى عصره وداخله.

لكن التبغ «السجائر» عند نزار قبانى تعددت دلالاتها وما يقصده منها بتعدد التجارب الشعرية والمواقف الشعورية التى عاشها نزار وكتب عنها، فأحياناً ارتبطت السجائر بتجربة الوحدة والغربة وكيف يحتاج إليها الوحيد حين لا أنيس غيرها. وأحياناً تعبر عن

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢ - ص ١٥٠.

(٢)، (٣) د.السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث - دار المعارف - ط٢ - سنة ١٩٨٣ - ص ٤١٠.

حالات النزهة والكيف والمزاج العالى بالنسبة للرجل وعن الترف والتحرر بالنسبة للمرأة.. وأحياناً تختلط السجائر بالكحليات بعينى الحبيب فتعطي معادلة صعبة يجب على الشاعر حلها رغم ما يعانيه ويكابده من أحزان.. وأحياناً يرتبط التدخين ارتباطاً وثيقاً مباشراً بالعملية الجنسية حينما تكون السيجارة وإشعالها هى مدة الاستراحة القصيرة بين أشواط المباراة الحبية بين الطرفين.. أحياناً تتحدث المرأة عن سجائر حبيبها باهتمام تعبيراً عن شدة تعلقها به حيث تتكلم عن أتفه أشيائه فى حين هو لا يبالى ولا يعيرها هي أو السجائر اهتماماً.. قد تكون بقايا العقاب والثقاب دليلاً على ذكرى الحبيب الذى كان يوماً هنا يجلس معها ويقرأ الجريدة بجوارها ويشرب شايه ويدخن سجائره.

ففى قصيدة «اللجوء» من ديوان «أشعار خارجة على القانون» يقول:

ألديك كبريت وبعض سجائرٍ؟

....

هاتى السجائر واختفي

هى كل ما أحتاجه

هي كل ما يحتاجه الرجل الوحيدُ. (١)

وفى قصيدة «حارقة روما» من ديوانه «قصائد متوحشة» يضجر من محبوبته ويطالبها السكوت فقد اختنق من أفعالها:

ماذا أسمى كل ما فعلته؟

يا من مزجت الحب بالتجارهْ.. والطهرَ بالدعارهْ

ماذا أسمى كل ما فعلته؟

فإننى لا أجد العبارهْ

أحرقت روما كلها.. لتشعلى سجارهْ. (٢)

وفي قصيدة «نهر الأحزان» من ديوانه «حبيبتى» يتخذ الشاعر من السجائر تسلية وعزاء عما يحسه تجاه حبيبته:

عينـــاك وتبغى وكحـولى ... والقدح العاشـــر أعمانـــى.

وأنا فى المقعـد محتـــرق ... نيــــرانى تأكـــل نيرانـــى. (٣)

وفى قصيدة «ماذا أقول له؟» من ديوان «الرسم بالكلمات» تعد السجائر ذكرى الحبيب أو شيئاً من رائحته فنجده يقول:

على المقاعد بعض من سجائره ... وفى الزوايا.. بقايا من بقاياه. (٤)

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢ - ص ٩٤، ٩٥.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - ص ٧٢٣.

(٣) نفسه - ص ٤٠٣.

(٤) نفسه - ص ٥٠٤.

كذلك يرتبط الدخان بأقصى درجات الشاعر يأساً وعجزاً وفشلاً ففى قصيدة «صباحك سكر» من ديوان «الرسم بالكلمات» يرتبط التدخين بالحزن:

إذا جئتنى ذات يوم بثوبٍ كعشب البحيرات أخضر أخضرْ.
ورحت أعبُّ دخانى بعمق وأرشف حبر دواتى وأسكرْ.
فلا تنعتينى بموت الشعور ولا تحسبى أن قلبى تحجرْ. (١)

كذلك عندما تدخن المرأة غير مبالية به مثل قوله:

ما الذى تتوقعينْ؟
أأظل أصطاد الذباب هنا؟
وأنتِ تدخنينْ
أجتز كالحشاش أحلامى
وأنتِ تدخنينْ. (٢)

كذلك نشتم رائحة السجائر فى بعض عناوين قصائده مثل «صديقتى وسجائرى – المدخنة الجميلة – امرأة من دخان – الكبريت والأصابع». ويقول فى ديوان «حبيبتى»:

فحين تدخن أجثوا أمامك
كقطتك الطيبة.. وكلى أمانْ..
ألاحق مزهوة معجبة.. خيوط الدخانْ..
توزعها فى زوايا المكان.. دوائر.. دوائرْ..
وترحل فى آخر الليل عنى.. كنجمٍ، كطيب مهاجرْ..
وتتركنى.. يا صديق حياتى..
لرائحة التبغ والذكرياتِ.. (٣)

(١) نفسه – صـ ٤٦٩.
(٢) نفسه – صـ ٤٣٥.
(٣) نفسه – صـ ٣٧٩.

المبحث الثانى
أنواع الغزل فى شعر نزار قبانى

الغزل لائط بالقلوب، لصيق بالوجدان، عامتهم وخاصتهم على السواء. ونزار قباني واحدٌ من شعراء الغزل المشهورين فى الشعر العربى الحديث.. وواحد ممن جمعوا فى شعرهم الغزلى بين طرافة المضمون والصياغة الشعرية الرائعة المتقنة.. وقد لاحظت أثناء قراءتى لأعمال الشاعر الغزلية أنه تخصص فى ميادين للغزل بعينها، فقد تخصص للتغزل بجسد المرأة، فلم يترك جزءاً منه إلا وأنشأ فيه أكثر من قصيدة، كما تخصص فى التغزل بأثوابها وأدوات زينتها، فلم يترك شيئاً من تلك الجوامد إلا ومزجه بذات نفسه، وحوله إلى شعر عذب مؤثر، الأمر الذى أدى إلى وضع نزار فى خانة شاعر الغزل الحسى الذى لا يرى فى المرأة أكثر من جسد يتلهى به.. لكننى لاحظت أثناء قراءتى لأعمال الشاعر أن له عدداً من القصائد الوجدانية الرقيقة التى يسمو فيها بالمرأة إلى مكانة عالية وهو الشاعر المتهم بتشريح جسدها فقط.. كما أنى رأيت أن الحزن يطغى على بعض إنتاجه بصورة كبيرة، وهو الشاعر المعروف بالحب والغزل والفرح ورؤية الوجه المضىء للحياة.. وأشعاره عن المرأة يولى فيها إحاسيسها تجاه الرجل اهتماماً كبيراً.. وفى دواوينه الغزلية نرى فيها اهتمامه بالمرأة كقضية يجب الترافع والدفاع عنها كمحام فقال: «القضية الوحيدة التى ترافعت فيها هى المرأة.. كنت محامى الشيطان عنها، وأقمت دعاوى جزائية بالجملة ضد كل الرجال العرب....» .(١)

ويعد نزار المرأة أرضاً ثورية تقام عليها الثورات والانقلابات لتغيير النظام والوضع غير الصحيح، كما يعدها وسيلة من وسائل التحرير «... المرأة عندى ليست (شاليه) على البحر أتمدد على رماله الذهبية، وإنما هى أرض ثورية أجرب عليها انقلاباتى وثوراتى». (٢) وشعره سوف يدلنا على حقيقة موقفه من المرأة.. وسوف نرى كيف كان التزام نزار بالمرأة كقضية حرا نابعاً من ذاته ونفسه ليس مملى عليه من خارجها.

وإن كان يحسن لى فى هذا الصدد ألاَّ أسمى نتاج الشاعر فى المرأة كله غزلاً؛ لأنه من واقع البحث تبين أن به - أحياناً - هجاء ونقداً للمرأة، وأحياناً أخرى يكون به عنصر التحريض والتحفيز والاستثارة، كما يصل الشاعر بالأمر حدة إلى أن يتحدث هو بلسانها حيث ظهور ضمير الأنثى فى شعره صراحة.. ثم يأتى الأساس وهو شعر الحب والتشبيب بها. لذلك أفضل أن أسميه شعر المرأة لا الغزل.

- فمن هجائه لها:

قد تخجل اللبؤة من صـــدها ... يوماً.. فهل حاولت أن تخجلى؟

تهنئتى.. يا من طعنت الهوى ... فى الخلف.. فى جانبه الأعـزلِ. (٣)

---

(١) نزار قبانى: المرأة فى شعرى وفى حياتى - منشورات نزار قبانى بيروت - ط ٤ - سنة ١٩٨٦ - ص ١٠.

(٢) نفسه - ص ٦٣.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥١.

- ومن تحريضه لها:

ثـــورى.. أحبـــــك أن تثـــورى

ثورى على شرق السبايا، والتكايا، والبخور.

ثورى على التاريخ، وانتصرى على الوهم الكبير

ثـــورى على شرق يراك وليمة فوق الســـرير. (١)

- ومن حديثه بلسانها:

متى تفهم؟ متى يا سيدى تفهمْ؟؟

بأنى لست واحدة كغيرى من صديقاتكْ..

ولا فتحاً نسائيا يضاف إلى فتوحاتكْ.. (٢)

هذا وقد وجدت أن تقنية ولازمة الأنوثة الكتابية لا تترك شاعرنا.. فقد اصطبغت كل كتاباته بعطر المرأة وعرقها وجنسها، فحين حديثه عن دمشق البلد التى عاش وربى بها يقول: «إلى كل فنادق العالم التى دخلتها.. حملت معى دمشق.. ونمت معها على سرير واحد». (٣) ويقول: «أحياناً أشعر أن الورقة مستعدة، فأمارس الحب معها بكل نجاح، وأحياناً كثيرة أشعر أن الورقة لا تريد فألبس ثيابى وأنصرف». (٤).. إذن فقد تلاحم عند نزار الغزل بالوطن والمدن العربية، فكثر ورود المدن العربية والإسلامية الأندلسية في أشعاره الغزلية.. إذن سنفرد قسماً لعلاقة الغزل عند نزار قباني بالمدينة. فيكون الغزل لديه قسمين: غزل بالمرأة وغزل بالمدينة.. وغزل المرأة منه ما هو حسى (صريح) (فى الأعضاء - الأثواب - النهدين)، ومنه ما هو وجدانى (عفيف) مثل: (تأليه المرأة - الحزن في غزله - وجدان المرأة).

أولاً:غزل المرأة..

ولغزل نزار فى المرأة قسمان - بحسب التصنيف المألوف لديوان الغزل العربي - هما «غزل حسى فاحش، وغزل وجدانى عفيف»، لكن قبل الخوض فى التصنيف تجدر بنا الإشارة إلى المذهب الفنى الذى ارتضاه نزار لشعره منذ بداية حياته الأدبية. لقد بدأ نزار الكتابة رافضاً أن يكون للتوجيه أو الرقابة على أدبه أية سلطة «أنا لا أومن بأدب موجه مهما كانت الغاية الدافعة إليه سامية». (٥) «ذلك لأن مذهبه فى تفهم الشعر: كره عنيد للشعر الذى يراد من نظمه إقامة ملجأ، أو بناء تكية، أو حصر قواعد اللغة العربية، أو تأريخ ميلاد صبى، وتعداد مآثر ميت على رخامة قبره». (٦) ويؤكد ذلك نزار فيقول: «إن الشعر زينة وتحفة باذخة كآنية الورد التى تستريح على منضدتى، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة،

(١) نفسه - ص ٥٧٣.

(٢) نفسه - ص ٤٤٥.

(٣)، (٤) محمد مصطفى هدارة: دراسات فى الأدب العربى الحديث - الطبعة الأولى - سنة ١٩٩٠ - ص١٤٧.

(٥) نزار قباني: الحياة تستحق أن نغنيها شعرا طليقا - مجلة الآداب البيروتية - العدد السابع سنة ١٩٥٢ - ص ٥٨.

(٦) سامى الكيالى: الأدب العربى المعاصر فى سورية سنة ١٨٥٠ - ١٩٥٠.

وصداقة العطر » (١) « وواضح أن شاعرنا فى كل هذا متأثر بفلسفة كروتشه الفنية وبحسية بودلير » (٢) لذلك « وصفه منير العجلانى بقوله: (إنه شىءجديد فى عالمنا ومخلوق غريب، فى طبيعته الشاعرة روائح بودلير وفيرلين وألبير سامان وغيرهم من أصحاب الشعر الرمزى والشعر النقى) ». (٣)

فمهمة القصيدة عنده كمهمة الفراشة انتقاء العطر والرحيق.. والشعر عنده لا يحده موضوع بعينه، أو زاوية بعينها من زوايا الكون، فهو منطلق فى كل الاتجاهات وجميع الموضوعات الرفيع منها والوضيع.. فنزار لا يعترف بما يسمى بموضوعات الشعر وموضوعات اللاشعر. ونزار في هذا إنما يشايع آراء أصحاب مدرسة الفن للفن الذين يرون أن الفن ينبغى أن يكون جماليا محضا، منفصلاً بطبّيعته عن الأهداف الأخرى، وقام مذهبهم أو مدرستهم على أساس أن المتعة فى الفن أهم من أى هدف تعليمى. (٤)

ولعل بعض آراء رواد هذه المدرسة تكشف لنا بوضوح عن فصلهم الحاد بين الفن والأخلاق، يقول بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧): « ليس للشعر غاية وراء نفسه فإن اتجه الشعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعرية ». (٥) وتقول جورج صاند: « من كان دائماً أخلاقى المنزع فإنه لن يصبح فناناً ». (٦) بل إن أوسكار وايلد ينكر كل المشاعر الأخلاقية فى الفنان ويراها تكلفاً لا يغتفر. (٧) وحين سئل تيوفيل جوتييه عن مقدمة أشعاره الأولى التى صدرت عام ١٩٣٢: أية غاية يخدم هذا الكتاب؟ أجاب: غايته التى يخدمها أن يكون جميلاً.. وفى مقدمة ديوانه (الفتاة دى موبان) ١٨٢٦ يقول: لا وجود لشىء جميل حقا إلا إذا كان لا فائدة فيه. (٨) لذلك فإن ما اعتنقه نزار من آراء فى الفن لا يختلف عما قاله هؤلاء الرواد الكبار.. فالجمال وحده هو الذى كان يحركه لقول الشعر ومن هنا اقتفى نزار خطى المرأة وأوقف معظم شعره عليها، وارتبط شعره بالتغزل فيها منذ بداياته فجعلها موضوعا شعريا لمعظم قصائده، وهذا يعنى أن المرأة احتلت من ديوانه ثلاثة أرباعه إن لم يكن أكثر، حتى أنه قال عن المرأة: « أما المرأة فلا أنوى أبداً توقيع معاهدة فك ارتباط معها؛ لأن فك الارتباط معها يعنى فك الارتباط مع الشعر ومع الحياة ». (٩)

والحقيقة أن شعر نزار فى المرأة كثر وتنوع فمنه الحسى ومنه الوجدانى، الصريح والعفيف، المكشوف والرمزى، لكن كله فى المرأة، فقد « أقتصر على استلهام الأنوثة حسيا ومعنويا، فى تعابير منوعة: بعضها مكشوف وبعضها رمزى، وقد تجلت بها جميعاً الأناقة

---

(١)، (٢) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - ص ١٨٥.

(٣) سامى الكيالى: الأدب العربى المعاصر فى سورية - السابق.

(٤) د.محمود الربيعى: فى نقد الشعر - دار المعارف/ القاهرة - الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٧ - ص٤٦.

(٥) د.إحسان عباس: فن الشعر - دار بيروت للطباعة والنشر - سنة ١٩٥٩ - ص ١٨١.

(٦)، (٧) نفس المصدر، نفس الصفحة.

(٨) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - دار نهضة مصر، القاهرة - ص ٢٨٩.

(٩) نزار قبانى: المرأة فى شعرى وفى حياتى - ص ١٩.

والرشاقة والتفنن الموسيقى الخفيف الخاطف.. وفى جميع ما اطلعنا عليه من شعره نجد الشاعرية الممتازة بأخيلتها الوثابة ورمزيتها المبتدعة، وموسيقاها الهفهافة الساحرة.. ونجد كل هذه الخصائص الموسيقية مندمجة فى معانى الأنوثة اندماجاً خلاباً عجيباً». (١)

إن نزار قبانى أعلن سابقاً أن حبه للمرأة خالد ولن يتراجع عنه أبداً مهما كانت الأسباب والظروف ففك الارتباط معها يعني فك الارتباط بالحياة، لكن رغم هذا الحب فإنه لا يعنى الاقتصار عليها فقط «إن أسوأ شىء فى تاريخ البحار هو الرسو فى ميناء واحد، فالميناء الواحد مقبرة الطموح». (٢) «إنثى شاعر الرجل والمرأة والعلاقات الإنسانية جميعاً.... إن طموحى أن أكون فى جسد العالم كله» (٣) «إن فكرة التوبة عن شعرى النسائى غير واردة، كما أن فكرة التخلي عن الملاحة فى البحار العالية فكرة جبانة سخيفة». (٤)

ونزار يرى المرأة فى كل شىء، فكل الأشياء تظهر له فى صورة أنثوية شابقة، فقد صور بلده دمشق - كما سبق - فى صورة عشيقته على السرير، وصور الورقة بالمرأة وفعل الكتابة بفعل الجنس فأحياناً تكون مستعدة وأحياناً كثيرة لا تريد، حتى الذبحة الصدرية تصير أنثى يقيم معها علاقة عاطفية «بدأت علاقة عاطفية تقوم بينى وبين ذبحة القلب، بدأت أحبها.. وأتعلق بها كما أتعلق بامرأة مزاجية الأطوار فوضوية المواعيد» (٥) «المرأة تلاحقنى كسحابة، وتنشر ظلالها حتى على شعرى القومى والسياسى». (٦)

(١) غزل حسى.. «صريح»

«كان ديوان (قالت لى السمراء) الذى صدر عام ١٩٤٤ مغامرة جريئة وحادة متشنجة، جريئة بكسرها جدار الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير عنه، وحادة ومتشنجة بما اشتملت عليه من توتر وعصبية حاول أن يفسرها في كتابه (قصتى مع الشعر): (إذا كان الحب والشهوة فى هذا الكتاب قد اتسما بالتوتر والعصبية فلأن الحب تلك الأيام كان حبا مقهورا ومحظورا، ومسروقاً من ثقوب الأبواب) لكن الواقع أن عصبية التعبير في هذه المغامرة كانت نتيجة التوترات الانفعالية المصاحبة لخوض التجربة البكر خلال اندفاع المغامر.. كانت مرحلة

---

(١) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - دار الطباعة الحديثة - الطبعة الأولى - سنة ١٩٥٨ - ص ١٨٣.

(٢) نزار قبانى: الشعر والجنس والثورة - منشورات نزار قبانى/بيروت - الطبعة الخامسة - سنة ١٩٨٦ - ص١٦.

(٣) نزار قبانى : المرأة فى شعرى وفى حياتى - منشورات نزار قبانى/ بيروت - الطبعة الرابعة - سنة ١٩٨٦ - ص ١٩.

(٤) نفسه - ص ١٤.

(٥) نزار قبانى: الكتابة عمل انقلابى - منشورات نزار قبانى/ بيروت - الطبعة الرابعة - سنة ١٩٨٤ - ص ١٢٢.

(٦) نزار قبانى : المرأة فى شعرى وفى حياتى - ص ٧٩.

اكتشاف لعالم جديد خاضه الشاعر بانفعالات عصبية متوترة، وبإحساس طفولي سيطرت عليه روح الدهشة والانبهار، وقامت المرأة فيه بدور العوامل الحسية الخارجية المهيجة للانفعال حيث رأى فيها الشاعر الطاقة الجمالية في هذا الوجود». (١) لذلك نجده يقول:

حبك يا عميقة العينينْ...
تطرف.. تصوف.. عبادهْ
حبك مثل الموت والولادهْ
صعب بأن يعاد مرتينْ.. (٢)

فالحب يولد الإحساس بالتناقض.. الإحساس بالتطرف.. فليس في الحب مرحلة وسطى فهو إما إلى اليمين الأقصى أو إلى الشمال الأقصى، إما في أعلى القمة أو في أسفل الهاوية، إما الجنة أو النار، والحب تصوف وتواصل وجداني وروحي يظل يتعمق ليصل إلى مرحلة التوحد التام.. والحب عبادة في محراب الجمال.. والحب خلاصة التجربة الإنسانية، مثل الموت في قدسيته ومثل الولادة في صيرورتها، وهو مثلهما في كونه لا يكون إلا مرة واحدة في الحياة.

أ - التغزل بأعضاء جسد المرأة

يتوجه اهتمامنا في هذا الصدد - بصفة خاصة - إلى عناية الشاعر بظاهرة غزلية واضحة في إنتاجه وهي اهتمامه بأعضاء المرأة، وقد يضيق - هنا - بنا الحصر لو تتبعنا إنتاجه في هذه الظاهرة لذلك يمكن أن نأخذ نماذج تؤكد الظاهرة وتعضد رأينا.

ففي وصف أعضاء جسد المرأة وأثوابها نجد من عناوين قصائده ما يدل على ذلك دلالة صريحة مباشرة وغير مباشرة مثل «فم، زيتية العينين، نهداك، رافعة النهد، القرط الطويل، سمفونية على الرصيف، مذعورة الفستان، مدنسة الحليب، أزرار، الضفائر السود، شمعة ونهد، إلى ساق، حلمة، العين الخضراء، إلى رداء أصفر، الشفة، إلى وشاح أحمر، همجية الشفتين، طائشة الضفائر، المستحمة، مصلوبة النهدين، أثواب، الفم المطيب، المايوه الأزرق، ثوب النوم الوردي، خصر، أنامل، إلى ضفيرتي ماس، إلى عينين شماليتين، رحلة في العيون الزرق، رباط العنق الأخضر، مشبوهة الشفتين، طوق الياسمين، الجورب المقطوع، يد، المجد للضفائر الطويلة، تعود شعري عليك، القرط الطموح، إلى نهدين مغرورين، لحمها وأظافري».

وإيماناً من الباحث بأهمية هذا المنهج الذي يؤمن بأن يعيش القارئ مع النص أكثر مما يعيش مع ناقد أو نقد النص، فسوف ندرج مقاطع بكاملها للشاعر نزار قباني كشواهد فعلية على تغزله الصريح الحسي في أعضاء جسد المرأة وأثوابها..، لكن بعد أن نعرف نظريا رأى نزار في هذا الشعر الفاحش الشهوي، الذي ظهرت فيه الرغبة في أعنف حالاتها.

يقول نزار في رد له على الناقد عبد اللطيف شرارة حين أطلق عليه (شاعر المرأة) وفرّق بينه وبين (شعراء الحب): «راقني منك أن تكون أول من يفرق بين شاعر المرأة وبين شاعر

(١) د.السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث - دار المعارف - الطبعة الثانية - سنة ١٩٨٣م.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - صـ ٧٤٦.

الغزل، بعد أن خلط الناس خلطاً عجيباً بين هذين المخلوقين، بين رجل بضاعته التنهد، وسهر الليل، والعويل وشق الجيوب والأكمام أيضاً، وبين رجل بضاعته أكداس من الشفاه تعبق كأوراق التبغ، وأكوام من أحجار العيون تلتقط من بينها ما تريد، الأخضر الرائق كفسقية الدار، العسلي الشفاف كأدوية العقيق، والأسود الدافئ كجدائل العتمة.. رجل بضاعته كبضاعة الصائغ خواتم وأطواق وجوارب كعناقيد اللهب، ومخدات محشوة ورداً، ومناديل تصفق كحواكير النرجس، وأقلام للتصبيغ يكفي أن تمر بالفم لتشعل فيه حريقاً، وتشعل فيه ألف حريق.. أنا رجل طعامي رفة وشاح، وشرابي دلقة عطر، وبيتي خزانة امرأة، وأنسدل مع انسدال المخمل، وأنجعد مع انجعادة أثواب السهرة المياسة، وقد تساءل عني فتجدني سادراً في أعماق عروة من عرى ثوب صيفي شفيف». (١)

إن غزل نزار الحسي ركز كثيراً على الجنس والشهوة الشابقة الكامنة في عمق الإنسان، فالجنس في تفسيره الفرويدي سر الوجود «كل شيء يتحول بالشعر إلى ديانة.. حتى الجنس يصير ديناً، والسرير يصير مذبحاً وغرفة اعتراف.. وماذا يكون الشعر الصوفي سوى محاولة لإعطاء الله مدلولاً جنسيا». (٢) ولأجل غزل صريح لابد من لغة صريحة مباشرة يكتب بها. وعن هذه اللغة الحسية الصريحة السافرة المكشوفة التي كتب بها نزار دون لغة الرمز والتجريد والتلميح قال: «التجريد والتأمل الذهني الصرف أشياء لا نتعامل معها في هذه المنطقة من العالم». (٣)

«لماذا لم يلجأ نزار إلى التجريد في شعره، ولجأ إلى هذا الوضوح الفج، والحسية المفرطة في الأداء؟ يجيب على ذلك قائلاً: (في المرحلة الثقافية والسياسية التي نحن فيها أعتقد أن التجريد سلعة كمالية لا حاجة لنا بها، فمواجعنا واضحة وأحزاننا واضحة.. وإذا كانت الكتابات التجريدية تستطيع أن تغطي خمسة بالمائة من مجموع الشعب العربي فماذا تفعل بالـ ٩٥ بالمائة الباقية؟». (٤) لذلك لا غرو أن نجد ناقداً مثل شاكر النابلسي بكتابه (الضوء واللعبة) ينفي أن يسمى نزار قباني شاعر المرأة بل هو شاعر جسد المرأة، ذلك من خلال إحصاء وحصر عددي في أربعة عشر ديواناً لنزار قباني لأعضاء جسد المرأة.. وليس شاكر النابلسي فقط الذي يرى هذا الرأي بل نجد الناقد نديم نعيمة في مجلة الآداب البيروتية يزعم أنه أخطأ في أشعار نزار قباني المرأة كإنسانة ووجد مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر. غير أن نزار قباني يرد هذه التهمة إذ هو لا يفرق بين المرأة وجسدها فقال: «أنا لا أستطيع أن أفصل الجسد عن صاحبة الجسد، وإلا كان بوسع أي رجل أن ينام مع أية جثة في مشرحة». (٥)

بعد ذلك تجدر بنا الوقفة على بعض الشواهد الحسية في غزل نزار بأعضاء جسد المرأة مثل «العيون، الفم، النهد، الساقين، الشعر».

(١) من نزار قباني إلى عبداللطيف شرارة: مجلة الأدب: عدد ٢ - سنة ١٩٤٩ - ص ٥٣ - ٥٤.

(٢) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - جـ ٧ - صـ ٥٠٦.

(٣) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - جـ ٨ - ص ٤١٠.

(٤)، (٥) د.عبدالباسط سعيد عطايا : الرؤى النقدية عند نزار قباني - ص ١٧٥.

* ففى العينين يقول:

زيتية العينين.. لا تغلقى — يسلم هذا الشفق الفستقى.

رحلتنا في نصف فيروزة — أغرقت الدنيا ولم تغرق.

فى أبدٍ يبدأ ولا ينتهى — في ألف دنيا - بعد - لم تخلق.

فى جزر تبحث عن نفسها — ومطلق يولد من مطلق.

وتنتهى الدنيا ولا ينتهى — تشردى فى غابة الفستق.

....

من ألف عام وأنا مبحر — ولم أصل.. ولم يصل زورقى.

يا مطر العينين لا تنقطع — أنا حنين الطيب للدورق.

لا تنقطع ثانية.. إننى — جوع الربى للأخضر المورق.

يا مرفأ الفيروز يا متعباً — سفينتى.. لابد أن نلتقى. (١)

لعل الشاعر فى مطلع القصيدة أراد من الشفق امتداده ولم يرد حمرته.. والملاحظ أن الصور التى وصف بها الشاعر العين صور حسية مادية.. لكن هل اكتفى نزار بوصف العيون الخضر وصفاً خارجيا بعيدا عن وجدانه الموار؟ فى الحقيقة أن القصيدة تعبير رقيق جميل عن حالة الشاعر النفسية تجاه هذه العيون.. فهى أتعبت الشاعر وجعلته يسوح فيها ويتوه بها.ويصورها فيروزة أو نصف فيروزة أتعبت وحيرت ولوعت وأغرقت كل الدنيا في بحر سحرها وعمق جمالها ولم تغرق هى.

فالقصيدة كلها - كما نرى - تدور فى موضوع واحد وهو جمال العينين، وتأثر الشاعر بهما.. وصور الشاعر فيها حسية مستوحاة من الطبيعة، غير أن الشاعر خلال صوره الحسية أتى بصورة أو تقنية حديثة فى تكوين الصورة الشعرية وهى ما يعرف «بتراسل الحواس» حيث جعل الصوت أزرق، والصوت من مدركات حاسة السمع واللون الأزرق من مدركات حاسة النظر، فقال:

إلى نوافيرٍ رماديةٍ — تبكى بصوت أزرقٍ.. أزرقِ. (٢)

* وفي الساقين يقول:

سيرى ففى ساقيك نهرا أغانى — أطرى من الحجاز والأصبهانى.

بكاءُ سمفونيةٍ حلوةٍ — يغزلها هناك قوسا كمان.

وأبحرى فى جرح جرحى.. أنا — لشهوتى صوت لجوعى يدان.

أنا هنا.. متابع نغمة — قادمة من غابة البيلسان.

أنا هنا.. وفي يدى ثروة — عيناك والليل.. وصوت البيان.

لا تقطعى الإيقاع.. لا تقطعى — ودمرى حولى حدود الثوانى.

---

(١) نزار قبانى - الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - ص ٤٢.

(٢) نفسه - نفس الصفحة.

مدينتى قد ضيعت نفسـها — وهاجرت مع الحرير اليمانـى.
وودعت تاريـخ تاريخـها — وضيعت زمانها من زمـان.
وداعبـت نهداً كالعـوبـة — تصيـح إن دغدغها إصبعـان.
مدينتى.. لم يبق شىء هنـا — لم ينتفض لم يرتعش من حنان.
سيرى فإنى لم أزل منصـتاً — لقصـة تكتبـها فلتـان..
نحن انسجام كامل.. واصلى — عزفك.. ما أروع صوت البيـان. (١)

حين نتأمل البيت الأول نجد فيه صورة نفسية جميلة تعبر عن اختلاط الحواس بالأحاسيس «فى ساقيك نهرا أغانى» وهى صورة نبعت من أعماق الشاعر حيث صور تأثير خطوات المرأة فى نفسه، وابتعد عن تشبيه الساقين بما يماثلهما من معطيات حسية، وكذلك صور وقع خطواتها بأنه «بكاء سمفونية» فالصورة كذلك نبعت من وجدانه وأحاسيسه، وربما كانت لفظة بكاء هنا لها دلالة على الحزن الذى يعانيه الشاعر وإلا لكان فى استطاعته أن يقول: (غناء سمفونية) ولكنه الحزن الذى يبدو كأوضح ما يكون فى قوله: «وأبحرى فى جرح جرحى».. حيث أبرز الشاعر الحزن الذى يعتريه ثم أردفه بصورة معبرة حيث جسد الشهوة وجعل لها صوتاً تصرخ به، والجوع يدين يلتهم بهما.

ثم يصور الشاعر تأثر المدينة بكاملها بخطى المرأة وجمال مشيتها وروعة ساقيها.. وقد لا يقتنع القارئ بالمبالغة الشديدة في تأثر المدينة بساقى امرأة، غير أن عدم اقتناعه هذا يهون إلى جانب رفضه لصورة النهد التي لم يكن لها أى دور فى القصيدة ولم يكن ثمة مبرر لوجودها.. ولكن صورة النهد - دائماً - تقحم نفسها على قصائد الشاعر، وأكاد أقول: إنه قلما تفلت قصيدة لنزار فى الغزل من صورة النهد إن لم يفرد له قصيدة كاملة.

* وفى الفم يقول:

فى وجهها يـدور كالبـرعم — بمثله الأحـلام.. لم تحـلم.
كلوحة ناجحة.. لونـها — أثار حتى حائط المرسـم.
كفكرة.. جناحـها أحمـر — كجمـلة قيلت ولـم تفهـم.
كنجمـة قد ضيعت دربهـا — في خصلات الأسود المعتـم.
زجاجة للطـيب مختومـة — ليت أوانى الطيب لـم تختـم.
من أين ياربى عصرت الجنى؟ — وكيف فكرت بهذا الفـم؟
وكيـف بالغت بتدويـره؟ — وكيف وزعت نقاط الـدم؟
وكيف بالتـوليب سورته — بالورد، بالعناب، بالعنـدم؟
وكيف ركزت إلـى جنبـه — غمـازة تهـزأ.. بالأنجـم؟
كم سنة ضيعت في نحتـه؟ — قل لى: ألم تتعب.. ألم تسـأم؟
منضمة الشفاه لا تفصـحى — أريـد أن أبقى بوهم الفـم. (٢)

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: جـ١ - ص ٥٤، ٥٥.

(٢) نفسه - صـ٥٨، ٥٩.

صور الشاعر في هذه القصيدة فم المرأة بصور شتى تحمل كلها ثلاث دلالات هي: الصغر، الجمال، طيب الرائحة، وإن كان إيحاء كلمة «لوحة» هنا يعطى مدلول الكبر وليس الصغر.. وقد مزج الشاعر فى صورة التجسيد بين المجرد والمحسوس فى «فكرة جناحها أحمر».. وجمله (بمثله الأحلام لم تحلم - كجملة قيلت ولم تفهم - كنجمة ضيعت دربها) هذه بما فيها من دلالة على الغياب والسلب وعدم الإمكانية هى تؤكد أن هذا الفم لم يوجد من قبل حتى شطح به الوصف إلى أن هذا الفم لم يصنع بعد فهو لم تصل إليه الأحلام بعد.

وبعد هذا الوصف الرفيع للفم يخرج الشاعر إلى فكرة جزئية نابعة من الفكرة الأولى فيتوجه بأسئلته إلى الخالق: كيف عصر الجنى؟ كيف بالغ فى تدويره؟ كيف وزع نقاط الدم؟ كيف سوره بالورد والعندم؟ كيف ركز إلى جنبه غمازة تهزأ بالأنجم؟ وكم سنة ضيع فى نحته؟ والملاحظ هنا أن الشاعر لم يصف الفم وصفاً شهوانيا ولم يعرب عن رغبته في تقبيله أو التهامه أو مضغه، بل اكتفى بموقف المصور الواصف الجمالى فقط دون الاقتراب أو اللمس، وإن يكن الشاعر فى نهاية القصيدة قد أفصح عن إحساسه:

منضمة الشفاه.. لا تفصحى	أريد أن أبقى بوهم الفم..

* وفى الشفاه يقول:

مشبوهة الشفتين لا تتنسكى	لن يستريح الموعد المكبوتُ.
وغريزة الكبريت فى طغيانها	ماذا؟ أيكظم ما به الكبريتُ؟
شفتان معصيتان أصفح عنهما	ما دام يرشح منهما الياقوتُ.
إن الشفاه الصابرات.. أحبها	ينهار فوق عقيقها الجبروتُ.
كرز الحديقة عندنا متفتح	قبلته فى جرحه ونسيتُ.
شفتان للتدمير، يا لى منهما	بهما سعدت. وألف ألف شقيتُ.
شفتان مقبرتان، شقهما الهوى	فى كل شطرٍ أحمرٍ تابوتُ.
شفة كأبار النبيذ مليئة	كم مرة أفنيتها.. وفنيتُ.
الفلقة العليا دعاء سافرٌ	والدفء فى السفلى.. فأين أموتُ؟ (١)

فى هذه القصيدة (مشبوهة الشفتين) يثور الشاعر على امرأة تدعى التنسك والبراءة على حين أنه يرى فيها غير ذلك.. ونجد فى هذه القصيدة أن نزار قبانى يسترسل فى وصف حسى عارم لشفتى المرأة فيه قوة وتحد وعنفوان.. وفى هذه القصيدة بل وفي هذا الديوان عامة (قصائد) ١٩٥٦م تلونت تجربته الحسية بالثورة.

وفى الأبيات نراه يدقق الوصف الحسي لشفتى امرأة حمراوين، ورغم أن الوصف للشفاه إلا أننا نجده - على عادته في كل وصف - قد مزج الصور والصفات بذاته وبحسه وبوهج روحه من خلال تقنيات تعبيرية بلاغية مثل التجسيم والتشخيص، وأنسنة الأشياء وإضفاء الحياة عليها وجعل حواس لها. حيث يسحب ما بداخله من أحاسيس على الموجودات من حوله،

(١) نفسه - ص ٣٠٦، ٣٠٧.

وكأن كل شىء يراه يحس ما يحس به. فهل يكون الموعد مكبوتاً؟ وهل للكبريت غريزة؟ في الحقيقة إن الموعد والكبريت إلا الشاعر نفسه ولن يستريح كبته إلا عند اللقاء والمقابلة والملامسة، ولن تشبع غريزته إلا عند الاحتكاك والاشتعال والاحتراق.. الموعد والكبريت - الشاعر - على التوالى.

* وفى النهدين يقول:

- سمراءُ صبى نهدك الأسمر فى دنيا فمــــى.
نهداك نبعا لذةٍ حمراء تشـــعل لى دمـــــى.
متمردان على السماء على القميص المنعـــــم.
صنمــان عاجيان.. قد ماجا ببحر مضــــــرم.
صنمـــــان.. إنى أعبد الأصنام رغم تأثمـــــى.
- فكى الغلالة.. واحسرى عن نهدك المتضـــرم.
لا تكبتى النار الحبيسة وارتعاش الأعظـــــم.
نار الهــــــوى فى حلمتيك أكولةٌ كجهنـــم.
خمريتان.. احمرتا بلظـــى الــــدم المتهجــم.
محروقتان بشهوة تبـــكى وصـــبر ملجـــــم.
- نهداك وحشيان.. والمصباح مشدوه الفــــم.
والضوء منعكس على مجرى الحليب المعتـــم.
وأنا أمد يدى وأسرق من حقول الأنجــــــــم.
والحلمة الحمقاء ترصدنى بظفر مجـــــــــرم.
وتغط إصبعها وتغمسها بحبر من دمـــــــــى.
- يا صلبة النهدين.. يأبى الوهم أن تتوهــــم.
نهداك أجمل لوحتين على جدار المرســــــم.
كرتان من ثلج الشمال.. من الصبـــاح الأكـــرم.
فتقدمى، يا قطتى الصغرى، إلىَّ تقدمـــــــى..
وتحررى مما عليك وحطمى.. وتحطمـــــــــى..
- مغرورة النهدين.. خلي كبرياءك وانعمـــــى.
بأصابعى.. بزوابعى.. برعونتى.. بتهجمـــــى.
فغداً شبابك ينطفي مثل الشعاع المضــــــرم.
وغداً سيذوى النهد والشفتان منك.. فأقدمـــى.
وتفكرى بمصير نهدك بعد موت الموســــــم.
- لا تفزعى.. فاللثم للشعراء غير محــــــرَّم.
- فكى أسيرى صدرك الطفلين.. لا.. لا تظلمـــى.
نهداك ما خلق للثم الثوب.. لكن للفـــــــم.
مجنونة من تحجب النهدين أو حتى تحتمـــــى.

مجنونة من مر عهد شبابها لم تلثـــــــم.
-.. وجذبت منها الجسم لم تنفر.. ولم تتـــكلم.
مخمورة مالت عليَّ بقدها.. المتهــــــدم.
ومضت تعللنى بهذا الطافر المتكـــــــوم.
وتقول فى سكر، معربدة، بأرشق مبســـم:
«يا شاعرى.. لم ألق فى العشرين من لم يفطم». (١)

بعد أن كان الشاعر - فى القصائد السابقة - يدور حول اللذة ويراودها من بعيد، ويطرق بابها فى هدوء، نراه في قصيدة «نهداك» يدخل مخدع اللذة دخولاً مباشراً دون استئذان، وبعد أن كانت اللذة تعبر عن نفسها في بيت من أبيات القصيدة - كما مر بنا- فإننا نجدها الآن تفرض وجودها على القصيدة.. حيث يبدأها بنداء حسى فاحش للأنثى.. ثم يتبع ذلك بأربعة أبيات حسية تنتفض فيها الألفاظ بالشهوة والحريق الذي يجتاح أعصاب الشاعر.. ثم ينتقل الشاعر - بعد ذلك - إلى دعوة تحريضية للأنثى كبداية لدعوة عامة فى إنتاجه، فيطالبها بأن تفك الغلالة وتكشف وتعرى له نهدها.. فالقصيدة محملة بثورة الألفاظ وشهوتها وعصبيتها.. وفى نهاية القصيدة بعدما أقنعها بمنطق النهد وحتمية حريته تبدأ عملية الجذب منه وهي لا تمانعه بل تكتفى بالصمت وتتقدم إليه وتميل عليه بجسدها إلى الأمام فى شكل يشبه التهدم أو السقوط المتمايل، وفى حالة من الدلال الأنثوى والتمايع الكلامى أقرب ما يكون إلى حالة السكر والعربدة تقول له مداعبة بلطف ورقة: «يا شاعرى.. لم ألق في العشرين من لم يفطم» فى حين هو يغب فى الرضاعة.

وكما يبدو - فى هذه القصائد - أن نزار قبانى معنيُّ جدا بفنه التصويرى، لكن السؤال: هل استغرق نزار فى هذه القصائد حس الجمال أم حس الجنس؟ إن الإجابة - بلا شك - من خلال القراءة فى القصائد السابقة تتضح فى ذهن القارئ وهى أن رائد الشاعر فى هذه القصائد كان حس الجمال وليس حس الجنس. فوصفه الجمالى طغى على حسيته الشهوية - ربما - عدا قصيدة (نهداك).

ب- التغزل بأثواب المرأة وأدوات زينتها..

يستمر نزار قبانى في عشقه للمرأة فقد أنهى أعضاء جسدها وصفا وغزلا ولم يترك منها عضواً لم ترسمه ريشته فقال:

لم تبق زاوية بجســـم جميلة   إلا ومرت فوقها عرباتى. (٢)

ثم يلجأ إلى أثوابها وأدوات زينتها فهو لا يستطيع صبرا عن قول الشعر فى أشيائها ومحاسنها، فيقول نثراً: «مادام هناك عقد واحد فى جوارير حبيبتي لم أكتشف حباته، مادام

(١) نزار قبانى - الأعمال الشعرية الكاملة: ج ٦٩/١ وما بعدها.
(٢) نفسه - ص ٤٦٤.

في خزانتها ثوب واحد ولم يره فضولي بعد، فلا فرار من الشعر، ولا انفلات من أصابعه الساحرة». (١) ويقول في موضع أخر: «والأشياء الصغيرة.. الصغيرة التي تمتلكها حبيبتي، قواريرها، عطورها، مروحاتها، أمشاطها، ثوبها الجديد المنقول عن شجيرة دراق مزهرة، كل هذه الأشياء، ماذا تكون لو لم أصبغها بدمي ودم قصائدي». (٢)

* ففي الرداء يقول:

مرحباً يارداء.. يا صيحة الطيب	وصبحت بالرضا.. يا رداءُ.
يا مريض الخيوط.. يا أصفر الهمس	صباحي عليك.. ورد وماءُ.
من بدربي رماك شلال لونٍ؟	فطريقي.. براعم خضراءُ.
درت.. واحترت.. واحتفلت بصدرٍ	مسحته بكفها الكبرياءُ.
انسدل يا طويل.. دس فوق نهد	زنبقيٌّ.. صلى عليه الضياءُ.
من شحوبي غزلت ثوباً أنيقاً	ترتديه عملاقة فرعاءُ.
أنت يا زارع الطريق حكايا	لو تعاد الحكاية الصفراءُ.
لك ما شئت، معصم.. وذراع	ثم نهد.. مخدة بيضاءُ.
لك بالخصر وقفة.. وعلى الردف	انهيار.. وشهقة.. وارتماءُ.
ووراء الوراء.. ثمة خيط	أكلت منه حلمة... حمقاءُ.
هي أعطتك ما تريد. فصفق	واسترح يا رداء حيث تشاءُ.
لحظة، يا معطر الخيط، جاءت	بي للطيب.. شهوة شهاءُ.
أنت نفسي ولون خيطك لوني	وعطوري..عطورك السوداءُ.
فيك بعض الشتاء يا شاحب الخيط	وكل الفصول عندي شتاءُ.
يا خريفية الرداء.. عروقي	تحت زخات عطرك استجداءُ. (٣)

يبدأ نزار القصيدة بالترحيب والتهليل والحفاوة بهذا الرداء، وكأنه إنسان يخاطبه ويناجيه ويحسه قريباً منه، في عبارات جميلة «مرحباً يا رداء - صباحي عليك ورد وماء - صبحت بالرضا»، ويناديه «ياصيحة الطيب» عبارة فيها جمال فكأن الطيب في انتشاره يشبه الصياح، ويعبر الشاعر عن لون الثوب الأصفر بما يشبه المرض، ولعل الشاعر أراد أن يسقط على الثوب شعوره هو في جملته «يا مريض الخيوط» وإلا فلماذا اختار المرض للصفرة وكان باستطاعته أن يختار الذهب، الشمس، القمح أو كل ما له علاقة باللون الأصفر بعيداً عن المرض.

ثم يمضي الشاعر في القصيدة ليصور حركات الثوب على جسد المحبوبة، فيتخيله إنساناً يدور ويحتار ويحتفل بالصدر، وكأن الشاعر بهذة الأفعال (درت - واحترت - واحتفلت) يصور لنا حالته هو النفسية. وفي «مسحته بكفها الكبرياء» صورة شامخة وجميلة للصدر

(١) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر - ص ٦٢.

(٢) نفسه - ص ٦٧.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة + جـ١ - ص ١٣٧.

المعتز، فيها تقديس بعيد عن الشهوة التى تبدو على نظرة نزار للصدر «النهدين» والتى رأيناها، فى أقواله السابقة «ربوتى لذة» و«نهداك نبعا لذةٍ حمراء». كذلك صورة النهد الذى «صلى عليه الضياء» صورة فيها خشوع ورقى وتقديس للجمال.

وفى البيت السادس يصور لنا الشاعر شعوره تجاه الثوب وصاحبته فى صورة جميلة يعلق عليها الناقد محيى الدين صبحى بقوله: «الثوب مغزول من شحوب الشاعر.. تلك ضربة فنان يملك ريشة أصيلة فى رسومهّ». (١) وهي فعلاً صورة تدل - أبلغ الدلالة -على حالة الحزن التى يعانيها الشاعر والتى اختار لها لفظة الشحوب، كما اختار اللون الأصفر للثوب، وفى المقابل أبرز لنا صورة الجمال جمال صاحبة الفستان فى «عملاقة فرعاء».

يتجه الشاعر فى البيت السابع إلى مخاطبة الرداء فى لهجة أسوانة حزينة «لوتعاد الحكاية الصفراء» ويجسده على ما ينعم به، حيث له معصم وذراع ونهد كالمخدة البيضاء، وله على الخصر وقفة ثم ينسحب على الردف، وهذه الصور تبين لنا بوضوح جمال الجسد، ولعل ألفاظ «انهيار - شهقة - ارتماء» تعبر عن حالة الشاعر النفسية وعن ذاته المتمنية الراجية، وانهياز أعصابه أمام روعة الجسد وشهقته ودهشته لمرآه.. والشهوة في الأبيات تخطر على استحياء من خلال الصور والعبارات، لكنها تكشف عن نفسها بعد ذلك فى صورة ملحة، كما يبرز معها حزن الشاعر.. فلنتأمل كلمة «لحظة» التى تدل على منتهى الرجاء، فالشاعر يطلب من الثوب ألا يذهب عنه؛ لأن شهوته جاءت إلى الطيب المنبعث منه، وفى البيت بعده يكشف الشاعر عن مدى حزنه مازجاً صفرة الرداء بصفرة مشاعره، وعطور الرداء السوداء بعطوره هو. فلونه أصفر كلون الرداء، وعطوره كعطوره سوداء، وكل الفصول عنده شتاء، فلا ربيع هناك ولا صيف، ولعلنا لا نتعجب لهذه الصور الحزينة، ولهذا اللون الأصفر الذى اختاره الشاعر للرداء، فلقد مرت بنا صور أخرى للحزن فى بعض القصائد التى وصف فيها الشاعر أعضاء جسد المرأة وأشياءها، فلا تكاد قصيدة منها تخلو من صورة للحزن أو التمنى أو الرجاء أو الوهم.. ويختتم نزار قصيدته بنداء فيه استجداء وتوسل وحزن فيطلب فيه منها قليلاً من الحب والحنان.

* وعن رافعة النهد - وهى من ملابس المرأة الداخلية - يقول:

تزلق فوق ربوتى لـــــذةٍ	ناعمـــة.. دارت علـــى نـــاعم.
خمرية كلـــون عاطفتـــى	واهمـــــة مثل غـــدى الواهـم.
تنشق منْ مَزرعتى زنبـــق	زررتا.. للموســــــم القـــادم.
تؤويهما تحميهما مـــن أذى	من الهوى، من الشـــــتا الهاجم.
وتغزل الغزل لكـــي يدفـــأ	كى يهنأ.. فى المخبأ الحـــــــالم.
وتطعم الإثنين من قلبـــــها	من لحمها.. من خيطها الفـــاغم.
تداعب الواحد إما صـــحا	وتسدل الستر على النــــــائم.

(١) محيى الدين صبحى: نزار قبانى شاعرا وإنسانا - ص ٥٧.

رافعة النهد.. أحيطي بــه	كوني له أحنى من الخــــاتم.
قد يجرح الدنتيل إحساسه	فخففي من قيدك الظـــالم.
هذا الذي بالغت في ضمــه	أثمن ما أخـــرج للعالـــم. (١)

في هذه القصيدة وصف نزار (رافعة النهد) وصفاً ناعماً جماليا شهويا، تبدو فيه الشهوة أكثر من القصائد السابقة ولكنها شهوة مهذبة مسربلة بحنان الشاعر وجمالياته.

يبدأ نزار القصيدة بلفظة ناعمة رائعة موحية (تزلق) وبتصوير النهدين بأنهما ربوتان في العلو والاستدارة، والصورة توحى جماليا بالنعومة والطراوة أكثر من إيحائها جنسيا بالشهوة.. ويصف لونها بأنه «خمرى» ولعل هذا الوصف مرتبط بحالة الشاعر النفسية الحزينة التى أملت عليه هذا الاختيار وجعلته يعبر عن غده بأنه «غد واهم لا أمل فيه».

والطريف فى الصورة أن الشاعر مزج بين الحواس والأحاسيس فجعل للعاطفة لوناً فى قوله «خمرية كلون عاطفتى»، وفى البيت الثالث صور الشاعر النهدين بأنهما «مزرعتا زنبق» دلالة على بياضهما، ويأتى التصوير بعد ذلك دالا على عاطفة الشاعر الحريصة على إبراز المظهر الجمالى للمرأة، تلك العاطفة التى يملؤها الشجن والحزن الشفيف، فنرى الشاعر يخلع على «رافعة النهد» صفة الإنسان ويجعلها تؤوى النهدين ولننظر ما فى لفظة الإيواء من الحنو والحرص. ثم ينهى الشاعر أمنياته من رافعة النهد وتوصياته لها بالنهدين بنصيحة غالية جدا لها، وهى أن التاريخ أعطاها شرف أن تحفظ أثمن ما أخرج للعالم «النهدين».

* وعن المانيكور:

قبلاً يجب أن نشير إلى أن نزار قبانى خلال تناوله الدائم لحاجيات المرأة وأدواتها وأشيائها كان متأثراً بمعطيات الحضارة لا سيما أن الأرض الشامية بقعة سحرية عبقة أنيقة فنراه يتناول فى قصائده فى المرأة «مانيكور - أحمر الشفاه - المايوه الأزرق - الصليب الذهبى - ثوب النوم الوردى - ألاغارسون» والأخيرة كتبها فى ديوانه «أنت لى» كعنوان قصيدة بلغتها الفرنسية، وهى قصة شعر أوروبية جديدة فى وقتها.. فجاء العنوان Ala Garçonne.

أما قصيدة «مانيكور» فهو يصف فيها طلاء الأظافر، وهو مستحدث جديد أوجدته الحضارة، ووصفه الشاعر بريشته فقال:

قامت إلـــى قارورة	محمومة الرحيق.
طلاؤها الوردى وهــج	الكــرز الفتيــق.
واستلت المبرد مـــن	غمــد لــه رقيــق.
ينحت عاج ظفرهـــا	المدلل النمـــيق.
وغرد المقص فــــوق	المرمر الغـــريق.
يحصــــد فى نقلته	نحاتة البريـــق.
ويأكل النـــور الـذى	تاه عن الطـــريق.

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - ص ٦٧.

واهتــزت الريشــة ذات المقبض الأنيق.
بـاهـــرة.. ماهــرة فنانة الخفـــوق.
تترك بعض قلبـــها للناحل المشـــيق.
وتفـــرز الغـروب ألف جدول هريـق.
هنيهة.. فالسلم العاجى فـــى حريـــق.
عشر شـــموع أوقدت فى معبد عتيـــق.
يا ظفـــر، يـا وردى، يا ســـجادة العقيـق.
إن كفـــرت ســـيدتى بعهـــدي الوثيـق.
فــقل لهـــا: إنــك قـد رضعت من عروقى. (١)

يصور الشاعر فى القصيدة قارورة الطلاء (زجاجة مانيكور) وحمرتها، ثم حركة صاحبته وهى تبرد أظافرها، وحركة المبرد وهو يبرد الأظافر، ثم حركة الريشة وهي تطلى الأظافر العاجية، ثم صورة الأظافر بعد أن طليت، ويختتم القصيدة بشرح شعوره تجاه هذه الأظافر، والصور التى تتداعى فى القصيدة تشرح حمرة الطلاء «محمومة الرحيق – طلاؤها الوردى – وهج الكرز الفتيق – تفرز الغروب» كما تشرح البياض الناصع لظفر السيدة الذي يعبر عنه بـ «عاج ظفرها – المرمر الغريق – نحاتة البريق –النور الذى تاه عن الطريق – السلم العاجى – عشر شموع»، وعنصر التجسيد فى صور الشاعر واضح جدا، فالمبرد ينحت عاج الظفر، والمقص يغرد فوق المرمر ويحصد نحاتة البريق، والريشة باهرة ماهرة فنانة الخفوق، ولها قلب «طلاء الأظافر» تترك بعضه «للناحل المشيق » أى الظفر. ولا شك أن صور الشاعر مليئة بالحركة والحيوية والجمال المتدفق، وإن كانت تجربته سطحية تفتقد العمق، وتشعر القارئ بخلو بال الشاعر، وبرغم هذا فهناك صورة جانب الشاعر فيها التوفيق وهى تصويره لليد الجميلة بالمعبد العتيق فى قوله:

عشر شموع أوقدت فى معبد عتيق.

فلفظة المعبد – هنا – تعطى دلالة القدم أكثر من الجمال، وهناك صورة تحمل دلالة اجتماعية مهمة وهي تصويره للظفر بأنه «مدلل نميق» إذ تدل على رفاهية صاحبته وترفها. هذا وقد استخدم الشاعر أوزاناً صرفية قل استخدامها مثل: الفتيق، النميق، الهريق، فى هذه القصيدة، واستخدم فى غيرها أوزاناً صرفية ليست شائعة، وقد لفت هذا انتباه أحد النقاد فقال: «استطاع نزار أن يستغل الأوزان الصرفية للكلمة فى إثراء قوافيه بكلمات قد يندر استعمالها ولكنها كلمات معطاءة لها أبعادها». (٢)

ويختتم الشاعر قصيدته بنداء كله هدوء وجمال.. فالأظافر هنا رضعت من عروقه، كما غزل الثوب – آنفاً – من شحوبه.. وهذا كله يحمل دلالة واحدة هى توق الشاعر وولعه وحنينه الدائم الذى لا ينقضى إلى المرأة، وحرقته التى لم تنطفئ بعد إليها، يظهر هذا دائماً فى نهاية

(١) نفسه – ص ٢١٩.
(٢) ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة – ص ١٦٦.

كل قصيدة يصف فيها عضواً من أعضائها أو ثوباً من أثوابها.

ج- التغزل بنهدى المرأة..

ظاهرة غزلية كبيرة فى إنتاج قباني ظهرت فى إنتاجه منذ بدايته واستمرت معه حتى النهاية.. وهي ظاهرة التغزل بالنهود.. وقد لاحظ ذلك بعض النقاد مثل فؤاد دوارة حيث يقول: «ونزار فى تجسيده لجمال المرأة وتصويره لمفاتن جسدها يتوقف دائماً وبإلحاح يستلفت النظر عند عضو معين من أعضائها يبرع بصفة خاصة فى وصفه، ويتفنن في رسم أضوائه وظلاله بصور لا تتكرر عند عضو آخر، ولعلنا لا نعثر لها على نظير عند أى شاعر آخر.. فهو لا يصف جمال امرأة دون أن يرسم صورة قوية موحية لنهديها، ولا يشتاق لأخرى إلا ويكون نهداها أبرز، وربما أول ما يحن إليه فيها، ولا يودع ثالثة إلا ويكون لنهديها مكان الصدارة فى هذا الوداع، ولا يهجو رابعة أو يستنزل اللعنات عليها إلا ويكون النهدان من بين عناصر هذا الهجاء.. بحيث يمكن القول: إن وصف النهدين هو أبرز ميدان تتجلى فيه شاعريته وتتفوق، ففى دواوينه الصغيرة الحجم مائة وعشرون بيتاً يتغزل فيها بالنهد وتصفها.. ولنزار ديوان كامل أسماه (طفولة نهد).... لذلك قد يكون وصفه بشاعر النهود أصدق وأدق وأكثر تخصيصاً من وصفه بشاعر المرأة، فالمرأة فى نظره وإحساسه نهد قبل أن تكون أى شىء آخر». (١)

كما يؤكد ذلك الأستاذ شاكر النابلسى حيث يقول: «لم يذكر العرب النهود كثيراً فى شعرهم الغزلى، كانوا يرمزون لهما رمزاً ويومئون إليهما إيماءً كمظهر من مظاهر جمال المرأة، فكانوا يحبون المرأة الكاعب أى ذات الثديين الناهضين أو الناهدين، وكان العرب يشبهون الثديين بالرمانتين اللتين تخرقان الثياب، إلى أن جاء نزار فزاد على ذلك صوراً كثيرة. لم يحدث فى تاريخ الشعر العربى كله بل في تاريخ الشعر العالمي كله أن كرس شاعر مساحة كبيرة لنهد المرأة كما كرس نزار قبانى». (٢) وقد قامت إحدى الباحثات بعمل إحصائية لعدد مرات ذكر النهد فى الدواوين الثمانية الأولى من شعر نزار قبانى، فقالت: «لقد ورد ذكر النهد فى الدواوين الثمانية على النحو التالى:

١- ديوان «قالت لى السمراء»: (٥٥ مرة).
٢- ديوان «طفولة نهد»: (٣٣ إشارة إلى النهد).
٣- ديوان «سامبا» :(٦ إشارات إلى النهد).
٤- ديوان «أنت لى»: (٣٢ إشارة إلى النهد).
٥- ديوان «قصائد»: (١٨ إشارة إلى النهد)
٦- ديوان «حبيبتى»: (١٩ إشارة إلى النهد).
٧- ديوان «الرسم بالكلمات»: (١٨ إشارة إلى النهد).
٨- ديوان «يوميات امرأة لا مبالية»: (١٩ إشارة إلى النهد). (٣)

وليس أدل على هذه الظاهرة فى الغزل الحسى عند نزار قبانى من قصيدة «نهداك» التي

---

(١) فؤاد دوارة: شعر وشعراء - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ٢٤٢.
(٢) شاكر النابلسى: الضوء واللعبة - ص ٣٥٨.
(٣) عزة محمد أبو النجا: ظواهر غزلية وسياسية واجتماعية فى شعر نزار قبانى - ص ١٣٦.

سلف التعرض لها فى صدد التغزل بأعضاء جسد المرأة وألقينا نظرة على ما جاء فيها.. والتى قال فيها نزار قبانى: «قصيدة (نهداك) كانت الشرارة الأولى التى أطلقتنى، والمفتاح إلى شهرتى». (١)

* ومن ديوان «يوميات امرأة لا مبالية»، هذا الديوان الذى يعتبر أعلى صيحة فى «لعبة الضمائر» وآخر نقطة توصل إليها نزار فى تلبسه وتلاحمه مع ضمير الأنثى، يقول:

لمن صدرى أنا يكبرْ؟
- لمن كرزاته دارت؟
لمن تفاحه أزهرْ؟
- لمن صحنان صينيان
من صدف ومن جوهرْ؟
- لمن قدحان من ذهب
وليس هناك من يكسرْ؟
- لمن شفة منادية
تجمد فوقها السكرْ؟
خلوت اليوم ساعات إلى جسدى
أفكر فى قضاياهُ.
أليس له - هو الثانى - قضاياهُ؟
وجنته.. وحماه؟
لقد أهملته زمناً
ولم أعبأ بشكواهُ.
نظرت إليه فى شغف
نظرت إليه من أحلى زواياهُ.
لمست قبابه البيضاء
غابته ومرعاهُ.
رأيت النهد كالعصفور
لم يتعب جناحاهُ.
تحرّر من قطيفته
ومزق عنه تفتاهُ.
حزنت أنا لمرأةُ... (٢)

حاول نزار فى هذه اليوميات أن يجمع بين وضعين عسيرين فى آن واحد، الشعر والتعبير عن الضمير المكنون للمرأة، ولأنه متمرس بالقول الشعرى فإنه يلتفت إلى أفضل أوضاع

(١) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - ص ٥٠.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - ص ٥٨٩.

التعبير الإنشائى عندما يطرح قضاياه على سن السؤال وحافة الاستفهام.. فليس هناك ما يثير الانتباه ويحرك دهشة المتلقى مثل لغز الأسئلة.. لكنه عندما يجعل هذا السؤال من فتاة يافعة تكتشف جسدها فإنه يغامر بدخول منطقة شائكة فى خبايا الضمير الأنثوى.

لكن فى هذه اليومية مهما كانت وطأة الكبت والحرمان، فإن إحساس البنات بأجسادهن في أشكالها المختلفة لا ينتهى بهن إلى هذا الموقف الغريب كمن ينادى على بضاعته فى السوق لمن يشترى، فهى أيضاً طرف، تبحث عنه وتشتري منه وتتبادل معه.. إنه ينطقها بما يريد لها الرجل أن تقول فى ندائه لا بما تهجس به نفسها وتتمناه بداخلها.

لا بد أن نعترف بأن تدفق الشعر على لسان نزار قبانى وتلقائية السرد الغنائى البديع لديه يكسبان لهجته التعبيرية حرارة ونشوة، وتنسياننا بساطته وقرب دلالته، خاصة لأنه هو الذى افتتح فى اللغة العربية هذا اللون من الكتابة «الجسدانية» ضد الأعراف والمنظومات القيمية المهيمنة. وكان محكوماً بطابع عصره المشغول بهموم وقضايا العالم الثالث التحررية، فنقل هذا الجانب السياسى الجاد إلى مجال المرأة ومجالاتها الحميمة.

وفى هذه اليومية لم يستطع نزار أن يخرج من غيمة الأسى والحزن التى سيطرت على إنتاجه.. حيث يظل شعور الأسف والحزن - غير المشوب بالاعتزاز - هو المسيطر على صوت القصيدة مبالغة فى تبنى موقف التمرد.

(٢) غزل وجدانى.. «عفيف»

إذا ما تركنا الغزل الحسى بأنواعه ومدى إفادة نزار منه، وذهبنا لنتطرق إلى المدرسة التى ينتمى إليها نزار وهي المدرسة الرومانسية *، وجدنا أن تجربة الغزل يتفاوت شأنها عند أفراد هذه المدرسة، فيرى الدكتور عبد القادر القط أن تجربة الغزل لدى شعراء المهجر قليلة الشأن. (١) كما يؤكد الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى أن مساحة الغزل فى الشعر المهجرى ظلت أقل مساحة ممكنة فى خارطة الشعر العربى على مدار التاريخ. (٢)

ووجود المرأة عند الشعراء الوجدانيين وجود مطلق غائم لا يحده في الأغلب اسم أو زمان أو مكان، يتحدث الشاعر عنه فى كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثالاً سامياً خالصاً من أدران الحياة. (٣) ليس معنى ذلك أن الجانب الحسى اختفى تماماً من شعره الوجدانى بل كان موجودا، لكن السمة الوجدانية هى السمة الغالبة

---

* ينتمى نزار إلى المدرسة الرومانسية بحكم أنه شاعر ذاتى وعصرى، فكل شعره الغزلى حافل بتفاصيل تجاربه الشخصية وفى الوقت ذاته يعكس صورة عصره، ولقد عد النقاد الذاتية والعصرية من أسس الرومانسية، ومن هؤلاء د.عبدالقادر القط فى كتابه «الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر» ص١٠٤، ود.عبدالعزيز الدسوقى فى كتابه «جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث» ص٨٤، والناقد مصطفى عبداللطيف السحرتى فى كتابه «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث» ص ٢٢٦، وغيرهم.

(١) د.عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر - ط مكتبة الشباب - سنة ١٩٧٨ - ص٢٤٦.

(٢) د.محمد عبدالمنعم خفاجى: قصة الأدب المهجرى نقلا عن كتاب الضوء واللعبة.

(٣) د.عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر - ص ٢٨٩.

على القصيدة، ويؤكد ذلك د.عبد العزيز الدسوقى فيقول: «ولكن هؤلاء الشبان كانوا دائماً يصدرون عن مزاج مرهف رقيق وصوفية حالمة، حتى وهم في أشد لحظاتهم الحسية». (١) ويؤكد نفس المعنى في موضع آخر فيقول: «وقد انطلق هؤلاء الشباب يجربون كل شيء، فهم يرتمون فى أحضان الغانيات ويضعون هذه التجارب في عطف وتقديس». (٢)

أ - تأليه المرأة فى غزل نزار..

هذه الظاهرة - تأليه وتقديس المرأة - تعتبر من سمات المدرسة الرومانسية فى الشعر، كما أنها غلبت على شعر نزار قبانى فى مطلع حياته الأدبية وبدأت تنزوى وتقل كلما تقدمت به الحياة، ويرجع ذلك إلى ظروف عصره ومجتمعه، التى كانت تمنع الاختلاط بين الجنسين ثم سمحت به.

والمتأمل لقصائد نزار فى مراحله الأولى يلحظ أن المرأة كانت هدفاً يعيش له الشاعر، ويحلم به ويتمنى وصاله، وكان دائماً يراه بعيد المنال؛ إذ إن نزار قبانى فى بداية حياته كان يعد المرأة كل شيء هى الغذاء للروح والبدن. وكان يعتبرها مستحيلاً وفوق ادعاء الخيال:

أريديكِ، أعرف أنى أريد المحالْ.
وأنك فوق ادعاء الخيالْ.
وفوق الحيازة... فوق النوالْ.

«قالت لى السمراء: ص٥٦».

ولعلنا إذا تصفحنا قاموس نزار فى تأليه المرأة لوجدنا معظمه يتألف من ألفاظ تحمل صفة التقديس مثل: «العبادة - التصوف - التطرف - الإله -الصلاة - التضرع - الإيمان - المعبد - العابدة - الترانيم - وجه الله - النبى - العفو - السكر - الاعتكاف - المؤمن - الدين - الطواف».

ومن الشواهد المؤكدة لنظرة التأليه هذه:

- إلى أن يضيق فؤادى بسرى ... ألح وأرجو وأستفهمُ.
- فيهمس لي أنت تعبدها ... لماذا تكابر.. أو تكتمُ؟

«قالت لى السمراء: ص ٤٢».

- فى شكل وجهك أقرأ ... شكل الإله الجميل.

«قالت لى السمراء: ص ٥٥».

- أحرف خمسة كأوتار عود ... كترانيم معبد إغريقى.

«قالت لى السمراء: ص ٦٩».

- قفى كستنائية الخصلات ... معى فى صلاة المسائيةْ.

«قالت لى السمراء: ص ».

(١) د.عبدالعزيز الدسوقى: جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث - ط معهد الدراسات العربية العالية - سنة ١٩٦٠ - ص ٤٣٨.
(٢) نفسه - ص ٤٣٧.

- لا تسـألينى كيف أحببتني يدفعنى إليك شوق نبى.

« طفولة نهد: ص ١٥ ».

- ومتى تـدركين أنك أنثى عند نهديك يؤمن الإلحادُ.

« طفولة نهد: ص ٥١ ».

- أتبغين مرضاة السـماء وإنما بمثلك تعتز السماء وتشرفُ.

« أنت لى: ص ٦٩ ».

- كم جئت أمسـح فيهما تعبى كم نمت، كم صليت عندهما.

« حبيبتى: ص ٢٧ ».

- يـا ظـل اللـه بأجفـانى.

« حبيبتى: ص ٦٣ ».

- تتبسمين وتمسـكين يدى فيعود شكى فيك إيمانا.

« الرسم بالكلمات : ص٤٧ ».

- إنى أحبك من خـلال كآبتى وجهاً كوجه الله ليس يطالُ.

« الرسم بالكلمات: ص ٤٧ ».

- حبـك يا عميقة العينـينْ..
تصـوفٌ، تطـرفٌ، عبـادهْ
حبك مثل المـوت والـولادهْ
صعـبٌ أن يعـاد مـرتينْ..

« كتاب الحب:ص.٣٠ ».

فالنظرة المقدسة للمرأة نابعة من النظرة الوجدانية الخالصة للحب، يقول د.عبد القادر القط: « تبدو عاطفة الحب عند الوجدانيين وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعانى الطهارة والعفة، يصعد فيها الشاعر بخياله إلى عالم نورانى من الأحلام والأوهام، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافز لوجدانه ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الفن والروح ». (١) وهكذا لدى قبانى.

ب- الحزن في غزل نزار..

أكد الدارسون أن الميل إلى الحزن والكآبة كان سمة غالبة على شعر الشعراء الوجدانيين، حيث أكد ذلك الدكتور عبد العزيز الدسوقى بكتابه « جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث » وكذلك الدكتور عبدالقادر القط بكتابه « الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر » حيث يرى أن الكآبة عند بعض الشعراء « كانت مزاجاً فطريا ليس له سبب معلوم، وإن ربط الشاعر أحياناً بينه وبين أحوال المجتمع والحياة ». (٢) وهذا حزن الشعراء الوجدانيين ونزار واحد منهم.

(١) د.عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر - ص ٢٨٩.
(٢) نفسه - ص ٢٧١.

نجد الحزن فى بدايات نزار كان أبياتاً مفردة مبعثرة فى قصائده ثم مع الوقت يكبر الحزن ليأخذ قصائد بكاملها، ولا غرو فإن نزار قبانى عبر مسيرة حياته خاض تجارب جعلته يحس الحزن، وكثرت لديه مواقف الحزن وكثرت تجاربه الخائبة، لاسيما أنه شاعر له مزاج خاص معقد، وتغيرت نظرته للمرأة كثيراً جدا حتى كفر بالحب وبالجنس، فهو رجل ملول رحال لا يقر له حال.. وأخذ حزنه ألوانا مختلفة فحيناً يكون حزناً شفيفاً هادئاً، وحيناً ممتزجاً بثورة وغضب وتمرد، وأخيراً يسقط في هوة اليأس والقنوط.

ومن قصائده التى تصور مشهداً وتجربة حزينة عاشها الشاعر قصيدة «طوق الياسمين» من ديوانه «قصائد» ١٩٥٦، ويقول فيها:

شكراً لطوق الياسمينْ..!
وضحكتِ لى.. وظننتُ أنك تعرفينْ..
معنى سوار الياسمينْ.
يأتى به رجل إليك.
ظننت أنك تدركينْ.
هذا المساء..
بحانة صغرى رأيتك ترقصينْ.
تتكسرين على زنود المعجبينْ.
تتكسرين.. وتدمدمينْ
فى أذن فارسك الأمينْ
لحناً فرنسى الرنينْ
لحناً كأيامى.. حزينْ
وبدأت أكتشف اليقينْ
وعرفت أنك للسوى تتجملينْ
وله ترشين العطور
وتقلعين.. وترتدينْ
ولمحت طوق الياسمينْ
في الأرض.. مكتوم الأنينْ
كالجثة البيضاء
تدفعه جموع الراقصينْ
ويهم فارسك الجميل بأخذه
فتمانعين.. وتقهقهينْ
«لا شيء يستدعى انحناءك
ذاك طوق الياسمينْ!!». (١)

ساهمت الموسيقى الداخلية للأبيات فى إشاعة جو الأسى الشفيف فى زوايا القصيدة،

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: ج١/٣٢٥، ٣٢٦.

إضافة إلى القافية النونية يسبقها حرف الياء، فضلا عن رقة الألفاظ وهمسها مثل: «المساء، تدمدمين، ترقصين، الرنين، حزين، الأنين، ترشين»، ولعل سطحية علاقات الشاعر واندفاعه وراء اللذة فى بداية حياته هى التى جعلته يحس هذا الحزن الدفين فى تجاربه.

ويظهر الحزن لدى نزار قبانى عنيفا قويا ممتزجا بثورة وغضب وتمرد فى كثير من قصائده التى تمثل مواقف حزينة سوداء مثل قصيدة (إلى ميتة). (١) حيث يتمرد فيها على الجنس ويرى أن الحب شىء سخيف وضعف فى الإنسان يقوده دائماً إلى النهاية بل وهو ترهات وتفاهات. فالحب لم يعد حلا بالنسبة له كما فى قصيدة «عند واحدة».

ديوان «حبيبتى» ١٩٦١ كان من أعنف الكتب التى أحس فيها الحزن، حيث نرى فيه الإحساس بعبثية الحب، وتصوير الشاعر للملل والقلق والغثيان، أشياء تنهشه وتحطم مصيره، ولعل أعظم ما يتجلى ذلك فى قصيدة «نهر الأحزان» التى يقول نزار فيها.

عيناك كنهرى أحزانى

نهرى موسيقى حملانى	لوراء وراء الأزمان.
نهرى موسيقى قد ضاعا	سيدتى.. ثم أضاعانى.
عيناك وتبغى وكحولى	والقدح العاشر أعمانى.
سفنى فى المرفأ باكية	تتكسر فوق الخلجان.
وأنا فى المقعد أحترق	نيرانى تأكل نيرانى.
ومصيرى الأصفر حطمنى	حطم فى صدرى إيمانى.
أأقول أحبك يا قمرى؟	آهٍ لو كان بإمكانى.
فأنا إنسان مفقود	لا أعرف فى الأرض مكانى.
ضيعنى دربي.. ضيعنى	اسمى.. ضيعنى عنواني.
تاريخى! ما لي تاريخ	إني نسيان النسيان.
إنى مرساة لا ترسو	جرح بملامح إنسان.
ماذا أعطيك؟ أجيبيني	قلقي؟ إلحادى؟ غثيانى؟
ماذا أعطيك سوى قدرٍ	يرقص فى كفِّ الشيطان.
أنا.. ألف أحبك.. فابتعدى	عنى.. عن نارى.. ودخانى.
فأنا لا أملك فى الدنيا	إلا.. عينيك وأحزانى. (٢)

هي أبيات عميقة الدلالة على عظم الفراغ الذى بات يحسه الشاعر فى هذه المرحلة من حياته - التطواف والتجوال فى كل بلاد الدنيا - ومرحلة بلوغه الأربعين وما بعدها، لقد بات نزار يرفض الحب حين يأتيه.

ومن أعنف الفترات التى أحس نزار فيها الحزن فترة رحلته إلى الصين وما بعدها، وهى الفترة التى كتب فيها ديوان «حبيبتى» ١٩٦١، والتى يقول عنها: «اللون الطاغى على المرحلة

(١)نفسه - ص ٣١١.

(٢)نفسه - ٤٠٣ وما بعدها.

الصينية من حياتى هو اللون الأصفر، إن الأصفر لون عميق وهادئ ومتحضر، ومن هذا الزواج بين اللون الأصفر وبين نفسى ولد طفل جميل اسمه الحزن.. داهمنى الحزن للمرة الأولى فى جنوب شرق آسيا كطائر نورس مبلل الجناحين، ولم أكن قد التقيت بطائر الحزن من قبل، ولا سمحت له أن يعيش فوق أجفانى، ويشاركنى حجرتي وسريرى، كنت دائماً حصاناً يركض على أرض الفرح، ويصهل مغتبطاً بالشمس والعشب والحرية.. وفى الصين تفتحت زهور الشحوب على دفاترى، وكبرت حتى صارت أوراقى غابة من الدمع.. وهذه الإيقاعات الرمادية تسمع بوضوح فى قصيدتين من أكثر قصائدى شحوباً، وهما (نهر الأحزان، وثلاث بطاقات من آسيا)». (١) ثم يأتى ديوان «الرسم بالكلمات» ١٩٦٦ ليجسد لنا حزن نزار الفلسفى فى أخلد وأعم وأشمل صورة حزن معجون باليأس والانهيار، ليمثل لنا الشاعر فى أضعف حالاته وأكثرها يأساً وعجزاً وفشلاً ومللاً وكفراً.. ففى هذا الديوان يكفر نزار بالحب والجنس حلا لمأساته فلا أحد عنده الخلاص فيقول:

- لا أحـــد يفهـــمنى
- لا أحد يفهم ما مأساة شهريار.

«الرسم بالكلمات: ص ١٥٠»

يشعر نزار أن كل انتصاراته فى الحب تافهة قميئة، وكل غزواته فى مملكة النساء وهم.. ومن الطبيعى بعد كل هذا الشعور بالمرارة والعجز أن يعبر الشاعر عما فى قلبه من حيرة وضياع:

مبللٌ.. مبللٌ..
قلبى كمنديل سفرْ..
كطائر.. ظل قروناً ضائعاً تحت المطرْ.. (٢)

والخلاصة - عنده - فى «الرسم بالكلمات»:

- لا تطلبى منى حســـاب حياتى ... إن الحديث يطول يـــا مولاتـــى..
- كل العصـــور أنابـها فكأنمـــا ... عمرى ملايين من الســـنوات..
- تعبت من السفر الطويل حقائبى ... وتعبت من خيلى ومن غزواتى..
- لم يبـــق نهد أســـود أو أبيض ... إلا زرعت بأرضــه رايـــــاتى..
- لم تبق زاويـة بجســـم جميلة ... إلا ومرت فوقــها عربـاتـــــى..
- فصلت من جلد النســـاء عباءة ... وبنيت أهرامــــاً مـن الحلمات..
- وكتبت شعراً لا يشابه ســـحره ... إلا كـــلام اللـــه فى التـوراة..
- واليوم أجلس فوق ظهر سفينتى ... كاللص أبحث عن طريـق نجـــاة..
- وأدير مفتـــاح الحريم فـلا أرى ... فى الظل غير جماجم الأمــوات..
- أين السبايا؟ أين ما ملكت يدى؟ ... أين البخور يضوع في حجراتى.

(١) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - ص ١١٣.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - ص ٤٨٩.

– اليوم تنتقم النهود لنفسها	وترد لي الطعنات بالطعنات..
– مأساة هارون الرشيد مريرة	لو تدركين مرارة المأساة..
– إني كمصباح الطريق صديقتي	أبكي.. ولا أحد يرى دمعاتي..
– الجنس كان مسكناً جربته	لم ينه أحزاني ولا أزماتي..
– والحب أصبح كله متشابهاً	كتشابه الأوراق في الغابات..
– أنا عاجز عن عشق أية نملة	أو غيمة.. عن عشق أي حصاة..
– مارست ألف عبادة وعبادة	فوجدت أفضلها عبادة ذاتي..
– فمك المطيب لا يحل قضيتي	فقضيتي في دفتري ودواتي..
– كل الدروب أمامنا مسدودة	وخلاصنا في الرسم بالكلمات.. (١)

سطحية عواطف نزار وجريه الدائم وراء إشباع الحواس.. وكثرة تجاربه الخائبة.. وعدم التقائه والمرأة المثال.. كلها أسباب أدت إلى ذلك الإحساس الدائم بالحزن.. فلو أن نزار قباني عرف العواطف العميقة وأحب امرأة واحدة لما كان ذلك. لكن نزار قباني رفض منذ البداية التسمر بامرأة واحدة «فأنا لا أطيق أن تسمرني بامرأة واحدة أنظم فيها ملحمة إخلاص؛ لأن الإخلاص يقود إلى البكاء.. والبكاءون كثر في الشعر العربي، وأنا لا أريد أن أخرج منديلي وألطم معهم». (٢)

إن رفض نزار مبدأ الحب الواحد والتعلق الثابت بامرأة واحدة جعله ملاحاً لا ميناء له في بحور النساء، فكثرت غزواته العاطفية وكثرت صدماته معها، وكانت هذه الصدمات كافية أن تجعل الحزن يستوطن شعر نزار كله ويطغى عليه، بالإضافة إلى اعترافه بفشل الحب وفشل الجنس في أن يجعلا لحياته قيمة ومعنى.. وبالتالي اقتنع الشاعر بفشل المرأة التي يطمع أن تملأ فراغ حياته.

ولعل القارئ المدقق في قاموس نزار الشعري يدهش لكثرة الألفاظ الدالة على الحزن والوهم والألم تلك الألفاظ التي تصبغ شعره بصبغة الكآبة، وتناقض تماماً ألفاظ الحب والجمال والفرح في مجال الغزل الذي اشتهر به نزار.. ويمكن أن نقسم دائرة الحزن الكبيرة إلى دوائر فرعية أصغر مثل: (النار – الموت – الدمع – الجرح – الضياع – التعب – الثورة).

– من دائر النار: (النار/الحريق/ الجحيم/ اللهيب/ الدخان/ السعير/ الغليان).

– من دائرة الموت: (الموت/ مأتم/ نعش/ قتل/ تحطيم/ تدمير/ انتحار/ دفن/ سقوط/ صلب/ جثمان/ رماد/هشيم/ مقصلة/ قبر/ جثث/ هدم/ فقد/ مرض/ فجيعة).

– من دائر الدمع: (بكاء/ دمع/ مطر/ شتاء/ عويل/ عواء/ كآبة/ حزن/ صراخ/ صياح/ بلل).

– من دائرة الجرح :(جرح/ تمزق/ طعن/ نزيف/ بتر/ دم/ صديد/ إجهاض/ جريمة/ اغتيال/ خنجر/ سكين).

– من دائرة الضياع: (ضياع/ تشرد/ ضلال/ ضباب/ سراب/ ترهات/ هراء).

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – ج١ – ص ٤٦٤، ٤٦٦.

(٢) من نزار قباني إلى عبداللطيف شرارة – مجلة الأديب – سنة ١٩٤٩ – عدد ٢ – ص٥٤.

- من دائرة التعب: (تعب/ قلق/ إجهاد/ إرهاق/ قيء/ غثيان/ صداع/ دوار/ هم/ اضطراب).
- من دائرة الثورة: (جنون/ شراسة/ ثورة/ بغض/ إلحاد/ زوابع/ كره/ حقد/ غل/ ثأر/ عصيان/ شر/ هوس/ تشنج/ طرد/ شتيمة/ جفاء/ جلد/ غضب/ تحد/ فرار).

جـ- اهتمام نزار بوجدان المرأة..

يعد نزار قباني من أشهر من تحدثوا عن المرأة وعلى لسانها حيث أفسح لها المجال كي تسفر عن وجهها وتتحدث دون حياء بذاتها بشكل مباشر وصريح.. والمتابع لإنتاجه الشعري يستطيع رؤية هذه الظاهرة حيث «كان المسرح الشعرى أسبق الفنون إلى تغطية غياب الأنثي فى الخطاب الأدبى، جاء شوقى فأنطق كليوباترا وليلى بشذرات قوية من النجوى والحوار.. لكن الشعر الغنائى لم يكن معنيا بتنمية هذا الوعى الموضوعى بالوجود ولا إكمال نواقصه، حتى جاء نزار قباني وجعل أهم منطلق فى استراتيجيته التعبيرية تحرير صوت المرأة من تبعية الرجل.. كان عليه أن يستنجد - بما دون أن يدرى - بتراث مجتمعه فى التمثيل منذ أبى خليل القباني، وأن يتجاوز أشكال التعبير الضمنى المسبوقة بقالت وقلت التى تربط الخطاب بدور الرجل فى إطلاق سراح المرأة، وأن يشرع فى قصائد قائمة بذاتها فى تمثيل الضمير الأنثوى بشكل صريح ومباشر دون خشية من طائلة الجزاء الاجتماعى». (١)

ولم يكن الحديث بلسانها والتمثيل الصريح لصوتها فترة محددة فى حياته الأدبية أو مرحلة معينة من مراحله الإبداعية بل منذ بدء الكتابة لديه وهو يعلن عن تبنيه التقليد الأنثوى والسماح لصوت المرأة أن يصبح مقولاً للخطاب منذ عنوانه الأول «قالت لى السمراء» ١٩٤٤، «وإذا اعتمدنا بعض المؤشرات الإحصائية الدالة لقياس مدى انتشار ظاهرة التمثيل الأنثوى المباشر فى شعر نزار وجدنا أن عدد القصائد التى ينطق فيها صراحة بلسان المرأة فى الجزء الأول من أعماله الكاملة مثلاً يبلغ ٦٧ قصيدة من مجموع أشعاره البالغة ٢٥١ قصيدة أى بنسبة تتجاوز ٢٦٪». (٢) ومن أهم القصائد التى تكلمت فيها المرأة، أو تكلم فيها نزار بلسان المرأة وصرح عن مكنوناتها النفسية وكوامنها الوجدانية «إلى رجل، أسألك الرحيلا، ماذا ستفعل؟، تعود شعرى عليك، اغضب، ماذا أقول له؟، أيظن؟، حبلى، رسالة من سيدة حاقدة، لماذا؟، معجبة، أنا محرومة» و«يصل هذا التميثل لصوت الأنثى إلى ذروته فى ديوان كامل هو (يوميات امرأة لا مبالية) يجعل من قضية الأنثى الوجودية واستفزازها للمنظومة القيمية للمجتمع وتحديها الشرس للرجل محوراً يثبت به كينونتها، ويعلن أيديولوجيتها الجارحة». (٣) فيقول فى قصيدة «حبلى»:

لا تمتقع!
هى كِلْمة عجلى
إنى لأشعر أننى حبلى!!

---

(١) د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ٢٠٠٢ - ص ٥٠.
(٢) نفسه - ص ٥١.
(٣) نفسه - ص ٥٣.

وصرخت كالملسوع بي:
« كلا » سنمزق الطفلا
وأردت تطردني
وأخذت تشتمني
لا شيء يدهشني
فلقد عرفتك دائماً نذلا.. (١)

إذا كان التعبير عن ثورة المرأة ضد الرجل موجوداً من قبل في الشعر الرومانسي حيث دافع عن خطيئة المرأة كمطولة السياب في « المومس العمياء » إلا أن ذلك كان يقال دائماً بلسان الرجل ومن وجهة نظره.. أما تجسيد رؤية المرأة بصفاء تام في القضايا الحساسة الساخنة فلم يحدث في الشعر العربي قبل نزار قباني، الذي كتب حواريات مدهشة تجسد عوالم الصراع وتصور أزمة الأخلاق بجسارة، وأهم ما نجح فيه هو نقل القضية إلى مستوى فني وجمالي خلاق باستحداث أوضاع جديدة في الكلام الشعري، عن طريق هذا الخطاب الأيروتيكي العنيف. ففي قصيدة « حبلى » نجد الإيقاع السريع المتلاحق للكلمات، والدراما المتحركة في الموقف، والخطاب المباشر المصور بعين المرأة في التقاطها للألوان والأصوات والمشاهد، ولقطات الكاميرا الذكية في هذا الأسلوب السينمائي المجسد للصور المرئية، كل ذلك يشهد للقصيدة بتفوقها في لون جديد من القول الشعري. (٢)

ومن قصيدة كلمات:

يسمعني حين يراقصني	كلمات ليست كالكلماتْ.
يحمل لي سبعة أقمارٍ	بيديه وحزمة أغنياتْ.
يهديني شمساً يهديني	صيفاً وقطيع سنونواتْ.
يخبرني أني تحفته	وأساوي آلاف النجماتْ.
وبأني كنز وبأني	أجمل ما شاهد من لوحاتْ.
يروي أشياء تدوخني	تنسيني المرقص والخطواتْ.
كلمات تقلب تاريخي	تجعلني امرأة في لحظاتْ.
يبني لي قصرا من وهم	لا أسكن فيه سوى لحظاتْ.
وأعود لطاولتي	لا شيء معي.. إلا كلماتْ..(٣)

صوت القصيدة يصور - من خلال كلمات - عطايا الحبيب من شمس وأقمار وصيف وأطيار، إنه يهديها المستحيل وهذا جميل، لكن عندما بدأت تحكي خطابه إليها وتمثل لغته أدانته وأنقصت قدر نفسها، فهو يخبرها أنها تحفة وأن لها ثمناً وأنها كنز ومن أجمل اللوحات، نرى حينئذ خطاب الأنثى عن ذاتها قد تسرب إليه أسوأ ما دفعها به الرجل، أصبحت

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - ص ٣٤٠.
(٢) انظر د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - ص ٥١.
(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - ص ٣٨٨، ٣٨٩.

شيئاً ماديا يخضع لسعر السوق، ومهما بلغت المرأة من السذاجة والخفة فإنها لن تذهل عن نفسها بالارتداد إلى عالم والجوارى والمقتنيات الفنية.

قد تساعدنا هذه اللمحة السابقة فى الإجابة عن سؤال مهم هو: إلى أى مدى استطاع نزار تمثيل موقف المرأة خالصاً، ويعبر عن وجهة نظرها كاملة فى لفتات الشعور وخبايا العواطف؟

إن الشاعر وهو يجتهد فى تقديم صورة الأنثى وبلورة رؤيتها للعالم، توقعه لغته وعاداته التعبيرية في الاعتراف غير المقصود بما يشوب رؤيته لها من تحقير مادى وانتقاص روحى، فيسند ذلك إليها وهو يحسب أنه يمجدها.. وفى القصيدة ينطق الضمير المحرك للشاعر فى اتخاذه لقناع المرأة، فليس الهدف أو القيمة كامنة فى المرأة لذاتها أو الرجل لذاته، ولا يناط بهما تغيير العالم وخلق التاريخ، إنما هى الكلمات التى تصنع الرجل والمرأة وتبقى بعد أن يذهب كل شيء.

ومن ديوان «يوميات امرأة لا مبالية» ويتضمن الديوان ٣٦ قصيدة «يومية» منها:

على دفترْ..
سأجمع كل تاريخى
على دفترْ..
سأرضع كل فاصلة
حليب الكلمة الأشقرْ.
سأكتب لا يهم لمن
سأكتب هذه الأسطرْ.
فحسبى أن أبوح هنا
لوجه البوح لا أكثرْ.
حروف لا مبالية
بلا أمل بأن تنشرْ.
لكل سجينة تحيا
معى فى سجنى الأكبرْ.
حروفٌ سوف أغرزها
بلحم حياتنا خنجرْ.
لتكسر فى تمردها
جليداً كان لا يكسرْ
لتخلع قفل تابوت
أُعِدَّ لنا لكى نقبرْ
سيسعدنى إذا بقيتْ
غداً مجهولة المصدرْ. (١)

لعل نزار قباني أول من تصدى بجسارة فائقة لأداء رسالة تاريخية هى التعبير عن

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١ – ص ٥٨٣، ٥٨٤.

المسكوت عنه، والتصريح بضمير الأنثى العربية والبوح بمواجدها والتمثيل الدقيق لخباياها.. ففي هذه القصيدة مشاهد تعتبر هي أبعد نقطة وصل إليها مؤشر هذا التمثيل حيث يمتزج ويتماهي ويتوحد مع منظور المرأة من ثلاث زوايا حساسة هي: وخزات الجسد، لفتات الروح، دهاء التاريخ. (١) إن نزار قباني في هذه القصيدة يتمثل وجدان المرأة، وحاجتها النفسية الحميمة للبث والبوح، وقفزتها العالية فوق حواجز الصمت والقهر.. فهي تريد أن تسجل حالتها لشاهد وحيد محايد هو التاريخ، ولا تتوجه إلى قارئ يصدمها بالرفض، بل تلغي من حسابها كل المرسلين إليهم. وحسبها أن تكتب لوجه الكتابة حتى لا تتقيد بشروط الرسالة، ومواصفات النشر والتداول.. لكنها سترضع الحروف اللامبالية من لبنها، ستحيلها إلى جزء من جسدها، ستحقق فيها كيانها المادى وملامحها العاطفية.

ثانيًا: غزل المدينة..

بداية يؤكد نزار أن المرأة ليست هي الميناء الأوحد الذى ترسو فيه سفينته إلى الأبد «الحب الذى ربطوني به ليس الحب الذى تحدده جغرافية جسد المرأة، إننى أرفض مواراتى في مثل هذا القبر الرخامي الضيق، فالمرأة قارة من القارات التى سافرت إليها لكنها ليست بالتأكيد العالم كله. المرأة موقف من المواقف فى رحلتى البحرية الطويلة، ميناء من الموانئ زودنى ذات يوم بالخبز والماء والحرير وأعواد البخور، لكن بقية الموانى ظلت تنادي سفينتي، إن أسوأ شيء فى تاريخ البحار هو الرسو في ميناء واحد، فالميناء الواحد مقبرة الطموح». (٢)

إن نزار قباني اتخذ من المرأة زاوية ينظر منها إلى كل شيء فى الحياة، فهى تلبست له فى كل شيء يتحدث عنه حتى بلاده ووطنه «المرأة تلاحقنى كسحابة وتنشر ظلالها حتى على شعرى القومى والسياسى». (٣) ويكفى أن الشاعر أهدى مدينته بيروت ديواناً ذا عنوان موحٍ هو «إلى بيروت الأنثى مع حبى». ونراه يتحدث عن مدينته دمشق وكأنها امرأة «حفلة ألعاب نارية في سماء دمشق، حفلة زفاف حقيقية ومدينتى هى العروس.. منذ حزيران ١٩٦٧ قررت دمشق ألا تتزوج إلا على طريقتها الخاصة». (٤) كذلك نجده يتكلم عن دمشق وكأنها أنثى نامت معه على السرير «إلى كل فنادق العالم التى دخلتها، حملت مع دمشق، ونمت معها على سرير واحد».

وكثيراً ما حاول نزار الربط بين جسد المرأة وجسد الوطن، ونرى ذلك من خلال سؤال وجه إليه: نزار قباني شاعر سياسى فى حديثه عن المرأة، وليست الدعوة إلى تحريرها إلا من قبيل الرغبة الجامحة فى تحرير الوطن، ما وجه العلاقة بين جسد المرأة وجسد الوطن؟ فرد نزار قائلاً: «الجسدان واقعان تحت الاستعمار، ويعانيان القهر والقمع والابتزاز، إذن فجسد المرأة وجسد الوطن لهما قضية واحدة». (٥)

فالحقيقة عند نزار تظهر بثوب أنثوى ألق، والمرأة هى المرأة التى ينظر فيها نزار فيرى

---

(١) د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية – ص ٥٥.

(٢) نزار قباني: الشعر والجنس والثورة – ص ١٦.

(٣) نزار قباني: المرأة فى شعرى وفى حياتى – ص ٧٩.

(٤) نزار قباني: الكتابة عمل انقلابى –ص ١٢٢.

(٥) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة – جـ٨ – ص ٤١.

من خلالها كل أشكال الوجود، وينطلق منها إلى الآخر، «إن المرأة عند نزار تحمل معنى الحقيقة، كما أنها توضح تطور علاقته بالمفهوم الذى اتخذه حلا لمشكلته كفرد فى هذا الوجود». (١) لذلك انسحب غزله على المدن التى ذهب إليها وعاش فيها، واقتنع نزار أن حب المرأة هو أساس كل شيء «إن الذى يحب امرأة يحب وطناً، والذى يحب وجهاً جميلاً يحب العالم». (٢)

والمتأمل فى شعر نزار الغزلى يجده مليئاً بأسماء المدن العربية والإسلامية، وقد تغزل فيها، والذي يقتطع أبياته فى المدينة ويجردها من القصيدة يجدها غزلاً رومانسيا أيروتيكيا صريحاً فى امرأة تتزين وتلتقى بحبيبها، ففى قصيدة «من مفكرة عاشق دمشقى» التى ألقيت في مهرجان الشعر بدمشق في ديسمبر ١٩٧١ يقول فيها:

- فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا فيا دمشق، لماذا نبدأ العتبا؟
- حبيبتى أنت فاستلقى كأغنية على ذراعى ولا تستوضحى السببا.
- أنت النساء جميعاً ما من امرأة أحببت بعدك إلا خلتها كذبا.

فالبيت الأول فقط هو الذى به دلالة على أنه يتحدث إلى مدينة دمشق، ولولاه لصار البيتان التاليان غزلاً مباشراً إلى امرأة.. هكذا تغزل بمدينته دمشق فى صورة امرأة.

كذلك فى قصيدته «ترصيع بالذهب على سيف دمشقى» نجده لا يبرح يترك الحديث مع بلده دمشق على أنها امرأة ويغازلها بمعسول الكلام فيقول:

- أتراها تحبنى ميسون؟ أم توهمت؟ والنساء ظنونُ.
- يا ابنة العم والهوى أموى كيف أخفي الهوى وكيف أبينُ.
- هل مرايا دمشق تعرف وجهى من جديد.. أم غيرتنى السنينُ.
- واعذرينى إذا بدوت حزيناً إن وجه المحب وجه حزينُ. (٣)

ينتقل فى نفس القصيدة من غزل دمشق العاصمة السورية إلى عشق بلاد الشام كاملة فيقول لها والكلام جميل:

- آه.. يا شام كيف أشرح ما بى؟ وأنا فيك دائماً مسكونُ.
- سامحينى إن لم أكاشفك بالعشق فأحلى ما فى الهوى التضمينُ.
- نحن أسرى معاً، وفي قفص الحب يعانى السجان والمسجونُ. (٤)

وفى ختامه لقصيدة «حوار ثورى مع طه حسين» نراه يكتب غزله فى مصر.. لكن غزله فى مصر ليس عاديا بل تطرف وتهور إحراق واحتراق فليس فيه حياد.. فعشقه لمصر خطير جدا يصل به فى نهاية الكلام أن يفقد التوازن ويضيع اتزانه فقال:

- سامحينى إذا احترقت وأحرقت فليس الحياد فى إمكانى.
- مصر.. يا مصر إن عشقى خطير فاغفرى لي إذا أضعت اتزانى. (١)

---

(١) د.السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث - ص ٤١١.

(٢) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - جـ٧ - ص ٤٢١.

(٣)، (٤) نزار قبانى: ديوان «ترصيع بالذهب على سيف دمشقى» - منشورات نزار قبانى/ بيروت - ط١ سنة ١٩٧٥ - ص ٧، ٩، ١٠.

إذن اندمجت المرأة والمدينة فى شعر نزار قبانى الغزلى، لتكوِّن منظومة خاصة به فى سياسة المرأة وغزل المدينة، تلك الثنائية الجدلية التى أقرها نزار شعراً ونثراً عبر مسيرته الأدبية.

(١) نزار قبانى: ديوان «حوار ثورى مع طه حسين» - منشورات نزار قبانى - بيروت - ط١ - سنة ١٩٧٥ - ص ٣٨.

المبحث الثالث
شعر نزار الغزلى فى ميزان النقد

إذا قلنا: إن نزار قباني يمتلك مساحة شعرية كبيرة فى العصر الحديث، فإننا فى ذات الوقت نعترف بأن النقاد كانوا سلبيين إزاءه أكثر من أى شاعر آخر، وربما تعود هذه السلبية لعوامل عدة أبرزها حب بعض النقاد الجارف لشعر نزار، جعلهم لا يقفون مع هذا الشعر وقفة موضوعية فأتى نقدهم أشبه بالمدح والتقريظ دون الوقوف بأمانة على أسرار لغة الشاعر وفنه، وعلى الجانب الآخر يقف خصوم نزار التقليديون الذين تناولوه بالتجريح والتشويه، دون أن يقدموا أسباباً علمية وفنية لهذا التجريح وذلك التشويه.. فمنهم من تحدث وأفاض عن صورته على غلاف أحد دواوينه. (١) ومنهم من أعد رسالة دكتوراه فى نرجسيته. (٢) وهناك من جعله شاعر الزفات الإعلامية. (٣) «ويبقى بين أولئك وهؤلاء شعر نزار فى برجه العاجى محتفظاً بأسراره وجوانب الدهشة والجمال والقصور على السواء». (٤)

ونزار من قلة من الشعراء العرب.. ربما كان الأوحد الذى دخل منافساً قويا للإنتاج السينمائى والتليفزيونى.. فنزار كان الشاعر المقروء والمسموع والمرئى على امتداد الوطن العربى الكبير.. وكان منذ البدء شاعر المرأة والحب والجمال، واختلف الناس حوله فيما يتصل بهذا الأمر، رجالاً ونساء، نقاداً ومتذوقين، كما لم يختلفوا على أحد من قبل.. وقد عانى نزار معاناة قاسية من الصحافة العزبية ونقاد هذه الصحف، مما جعله يرسل هذا النداء الحار: «هل من الممكن إكراماً لكل الأنبياء أن تخرجونى من هذه القارورة الضيقة التى وضعتنى فيها الصحافة العربية، أى قارورة الحب والمرأة». (٥)

وعن مكانة نزار قباني بين أدباء الوطن العربى يقول الدكتور الطاهر أحمد مكى: «منذ أعوام خلت، ولا تزال المحاولة تتكرر، يجيء من يسأل، حين تقتضى المناسبة، عمن يستحق جائزة نوبل من الأدباء العرب، فكنت أرشح لها بلا تردد: نجيب محفوظ فى عالم القصة والرواية، ونزار قبانى فى عالم الشعر والنغم، وقد تحقق الأمر لأولهما، ولا يخالجنى شك فى أنها في الطريق إلى ثانيهما، وإن كانت أشعاره القومية تمثل عقبة ما؛ لأن الصهيونية لها نفوذها وضغطها، ولكن الفن الجميل أقوى». (٦)

وعندما أبدى الدكتور الطاهر مكى إعجابه بشعر نزار، فصل بين شعره العمودى وشعره الحر، وأوقف إعجابه على الأول فقط وأكد أن النوع الثانى هو مجرد مجاراة للحركة وركوب للموجة وهو ما حط من قيمة نزار بعض الشيء«أعترف بدءاً أن إعجابى بنزار الشاعر بلا

---

(١) محمد مصطفى هدارة: دراسات ونصوص فى الأدب العربى - ص ٢٤٥، ٢٤٦.

(٢) خريستو نجم: النرجسية فى أدب نزار قبانى.

(٣) شاكر النابلسى: رغيف النار والحنطة - ص ١٤٣.

(٤) د.عبدالرحمن الوصيفى: نزار قبانى شاعرا سياسيا - ص ٢٣.

(٥) نزار قبانى: لقاء صحفى فى جريدة الشرق الأوسط - بتاريخ ١٩٨٥/٦/٢٦.

(٦) د.عبدالرحمن الوصيفى: نزار قبانى شاعرا سياسيا - ص ١٠، ١١.

حدود ولا أعرف من الشعراء المعاصرين من يطاوله غير اثنين هو ثالثهم، ولا أتجاوزهم إلى رابع: عبدالله البردونى، ومحمد الجواهرى. ولكننى أبادر فأقيد هذا الإعجاب بأنه ينصب على ما قاله نزار شعراً عموديا التزم فيه قوانين الشعر العربى وقوالبه، أما نثره المشعور أو شعره المنثور أو ما يطلقون عليه من أسماء أخرى، فلا يدخل فى نطاق الإعجاب به شاعراً». (١)

ففى البدء اتهم نزار «بالسرقة الشعرية» أو الأخذ عن بعض شعراء الغرب، وقد اتهمه بذلك بعض الباحثين فى معرض إشارتهم إلى تأثره باللغات الأجنبية، حيث وصل تأثر نزار قبانى - مثلاً - باللغة الفرنسية إلى حد النسخ، ومما أورده أحد الباحثين قصيدة للشاعر الفرنسى «جاك بريفير» تكاد تكون هى نفسها قصيدة نزار قبانى «مع جريدة» من ديوانه قصائد. (٢)

من قصيدة نزار

أخرج من معطفه الجريدهْ
وعلبة الثقابِ
ودون أن يلاحظ اضطرابى
ودونما اهتمامِ
تناول السكر من أمامى
ذوب فى الفنجان قطعتينْ
ذوبنى.. ذوب قطعتينْ
وبعد لحظتينْ
ودون أن يرانى
ويعرف الشوق الذى اعترانى
تناول المعطف من أمامى
وغاب فى الزحامِ
مخلفاً وراءه الجريدهْ
وحيدهْ
مثلى أنا..
وحيدهْ

من قصيدة جاك بريفير

صب القهوة فى الفنجان
أضاف الحليب إلى فنجان القهوة
وضع السكر فى القهوة باللبن
وبالملعقة الصغيرة.. قلب
شرب القهوة باللبن
وأراح الفنجان
ودون أن يكلمنى
أشعل سيجارة
وضع دواء بالفنجان
أسقط الرماد بالمطفأة
ودون أن يكلمنى
ودون أن ينظر إلىَّ نهض
ووضع قبعة على رأسه
وارتدى معطف المطر
لأن الدنيا كانت تمطر
ورحل.. تحت المطر
دون أن يعيرنى التفاتا
وأنا.. أخذت رأسى بين يدى
وبكيت

(١) نفسه - ص ٩.

(٢) انظر فى ذلك د.محمد زكريا عنانى: مدخل لدراسة الأدب المقارن - ط ١٩٩٠ - ص ١٨٥، ١٨٦.

كذلك الناقد عبداللطيف شرارة اتهم الشاعر نزار قباني بأنه أخذ عن الشاعر الفرنسى «بول جيرالدى» فقال: «قد يكون للبيئة الأرستقراطية التى يعيش فيها نزار قبانى أثرها في إعطاء هذه النعومة لونها البارز القوى، فهو شبيه فى حياته وأشعاره بشاعر فرنسى اسمه (بول جيرالدى) حتى سبق إلى ذهنى بعد أن اطلعت على وجوه الشبه الكثيرة بين ديوانى هذين الشاعرين (طفولة نهد) و(أنت وأنا) أن السيد نزار قد تأثر بزميله الفرنسى تأثراً كبيراً، غير أنى لم أطمئن إلى فكرتى هذه؛ لأنى أجهل الكثير من ثقافة شاعرنا العربى، كما أجهل طرائق نظمه ومدى إقباله على مطالعة الأشعار الأجنبية». (١)

إن ارتباط نزار فى تعابيره بالمعطيات الحسية ومدركات الحواس في سبيل التجسيد والتأثير القوى فى توصيل المعنى، وتركيزه على عناصر جسد المرأة حتى اعتبر زعيم الكتابة الجسدانية جعل بعض النقاد ينفى عن نزار اهتمامه بكل شعور عميق رهيف أو إحساس معنوى رقيق، ومن هؤلاء النقاد الدكتور محمد مصطفى هدارة الذى يقول: «إننى لأعجب من نزار حين يدعى أنه شاعر الحب، والحقيقة أنه شاعر الجنس، وفرق كبير بين المعنيين، إنه لا يتحدث عن المرأة بقدر ما يتحدث عن جسدها، إنه لا ينظر إلى المرأة إلا بوصفها دمية ومتعة، لا هم لها إلا الجنس وقضاء رغباتها، إنه لا يتحدث عن العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة إلا من زاوية الجنس». (٢)

ويؤيده ناقد آخر قائلاً: «حاولت فى شعر نزار قبانى أن ألتقى بالمرأة كما تبدو لعين إنسان فكان أن أخطأتها ولقيت مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر». (٣) ويقول الناقد إيليا الحاوى عن المرأة عند نزار قبانى: «إن المرأة التى ينصرف إليها نزار - وبخاصة فى دواوينه الأولى - هى امرأة غريزية ذات جسد أكول، وشهوة مولولة وعارمة». (٤)

ويقول الناقد إبراهيم حمادة عن شعر نزار فى لهجة نقدية لاذعة: «إن إدراك نزار للأنثى المستحبة يتبلور في توصيف مفردات جسمها الخارجي، والتى نجدها مبعثرة بشكل مقصود فى قصائده، ولو جمعنا تلك المفردات لألفيناه قد أحاط بها جميعاً، ولأمكن توزيعها - حسب أهميتها - عنده فى شكل هرمى يبدأ قاع سفحه الأول صاعداً هكذا: الرأس، فالشعر، فالجبهة، فالأذنان، فالحواجب، فالرموش، فالعينان، فالأنف، فالشفتان، فالأسنان، فاللسان، فالريق، فالذقن، فالرقبة، فالكتفان، عندئذٍ يصل السفح عند الذروة الهرمية، حيث النهدان يتسنمان القمّة، وفوقهما الحلمتان مرفوعتان كرايتين حمراوين ترفرفان فوق مبنى سجن حكومى. ثم يأخذ السفح الأيسر فى الانحدار نحو القاع هكذا: الصدر، فالإبطان، فالذراعان، فالخصر،

---

(١) عبداللطيف شرارة: تعليق على ديوان «طفولة نهد» - مجلة الأديب البيروتية - عدد ١ - سنة ١٩٤٩ - ص ٥٠.

(٢) د.محمد مصطفى هدارة: الشعر العربى الحديث - دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية/ ط١٩٨١ - ص ١٣١.

(٣) نديم نعيمة: الشعر والمرأة نزار قبانى - صـ ٢٣ مجلة الآداب - عدد ٢ - سنة ١٩٥٧.

(٤) نفسه - ص ٢١.

فالبطن، فالسرة، فالفخذان، فالركبتان، فالساقان، فالكعبان، فالقدمان. هذا بالإضافة إلى ما على جسم المرأة من جلد وزغب وشامات وندوب قديمة إثر معارك فراش سابقة، وباستعراض هذه المفردات الحسية التى يصفها يتبين أن المرأة عنده مبطوحة على ظهرها دائماً». (١)

كما يقول ناقد آخر عن ديوان «قالت لى السمراء»: «طبع فى دمشق كتاب صغير زاهى الغلاف ناعمة..يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح، والبغى المتمرسة الوقحة وصفاً واقعيا لاخيال فيه لأن صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال، بل هو مدلل غنى، عزيز على أبويه، وقد قرأ الطلاب كتابه فى مدارسهم والطالبات». (٢)

وقد عاب كثير من النقاد نزار قبانى اتجاهه هذا النوع من الشعر العاطفى المخملى المعبأ بروائح وعرق المرأة، واهتمامه الزائد عن اللازم بالمرأة، وأن فى شعره طائفة كبيرة جدا أوقفها على شئون المرأة وأحوالها وتعبيره عن أدق مشاعرها، وينسب إيهاب العزازى للأستاذ العقاد أنه أوقف اهتمام نزار قبانى على المرأة حيث قال عنه: «إنه دخل مخدع المرأة ولم يخرج منه». (٣)

ويؤكد ناقد آخر أن الاتجاه الحقيقى لشعر نزار قبانى هو الشعر العاطفى، ومن ثم فإن شاعر المرأة هو أنسب لقب يطلق على نزار قبانى «وقد أكثر نزار قبانى الحديث عن الحب معتبراً إياه عالماً ذا أبعاد فتميزه تكلف له الوجود المستقل فى شعره حتى سماه بعضهم (شاعر الحب) وسماه آخرون (شاعر المرأة) وغير ذلك من تسميات». (٤)

ومن أعنف الهجمات النقدية التى تعرضت لنزار قبانى تلك التى كان يشنها الناقد جهاد فاضل مثل كتابه «فتافيت شاعر» الذى دعم موقفه فيه بحشد آراء من أزروه بشدة من النقاد فى حملته الشعواء ضد الشاعر نزار قبانى.

ولم يتوقف الهجوم على شعر نزار قبانى عند هذا الحد بل تجاوز قواعد النقد الموضوعى والمعايير الفنية المتعارف عليها، وتجاوز ذلك إلى الهجوم الشخصى على الشاعر، والاستعانة بعوامل الازدراء والسخرية واتهامه بالسطحية والهامشية والطراوة التى تناسب المراهقين والشباب، ومجرد الكتابة دونما تجربة حقيقية عميقة.. والباحث يرى أن الغرض الشعرى الذى يكتب فيه الشاعر ليس هو المقياس الفيصل فى النقد، فالطهر والعفاف لقاء الفحش والرذيلة أمور تعالجها مذاهب الأخلاق لا النقودات الأدبية، وإلا لكان أحرى بنا أن نقذف مجون وخمريات أبى نواس خارج تراثنا، فالأغراض الشعرية ملك الشاعر يصوغ ما يشاء، وليس هناك ما يقيد الشاعر بأمور بعينها يتناولها، لذلك كان لنزار قبانى الحرية فى أن يقول ما يشاء وقتما يشاء دون وصاية من أحد.. ونزار لا يخفى شعوره تجاه مثل هذا النقد الذي يبتعد

(١) د.إبراهيم حمادة: نزار قبانى: المقفع والنهود المتهرئة – مجلة القاهرة – عدد ٦٥ – نوفمبر ١٩٨٦ – ص ١٢.

(٢) نزار قبانى: قصتى مع الشعر – ص ٨٨، نقلا عن مجلة الرسالة – والمقال للشيخ على الطنطاوى.

(٣) إيهاب العزازى: آهات نزار قبانى – ص ١٠١.

(٤) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر – ص ١٧٦.

عن النواحى الفنية فى شعره وينال من سيرته الذاتية وشئونه الخاصة فيقول: «يترك الناقد شعرى ويتناول سيرتى الشخصية وشئونى الصغيرة الخاصة». (١)

ورغم اعتزاز نزار بشعره فى المرأة يصف الذين يزعمون أنه لن يتركه بالغباء:

ويقول عنى الأغبياء:

إنى دخلت إلى مقاصير النساء، وماخرجتْ.

ويطالبون بنصب مشنقتى

لأنى عن شئون حبيبتى شعراً كتبتْ. (٢)

ثم يدافع نزار عن شعره فى المرأة إذ لم يكن شعراً لامبالياً، فهو شعر قضية يعالج جوانب اجتماعية وسياسية تعنى بشئون المرأة فى كثير من الأحوال ولم تكن المرأة مطلقاً بوابة عبور إلى قلب جمهوره. إن شاعرنا التزم بقضايا المرأة مدافعاً عنها، حيث جعلها سيفاً ووسيلة للتغيير والتحرير فالمرأة جزء مهم من قضايا المجتمع «قد تكون المرأة وردة فى ثوب سترتى، لكنها تتحول أيضاً إلى سيف يذبحنى، المرأة عندي أرض خصبة ووسيلة من وسائل التطوير والتحرر، وأنا أربط قضيتها بقضية التحرير الاجتماعى للرجل والمرأة على السواء، لقد قلت لك: إننى شاعر قضية، والمرأة جزء من القضية». (٣) لكن الناقد جهاد فاضل يعتبر نزاراً دسيساً مدمراً فى شباب الأمة العربية فيقول عن شعره: «إنه شعر سادى، عدمى، تدميرى، شعوبى». (٤)

أيد جهاد فاضل نقاد آخرون مثل خالد مكى الذى سانده ضد نزار فقال: «إن اتهامات نزار قبانى من جهاد فاضل مست عند نزار قبانى وتراً جساساً، وإن جرحت نزار قبانى، وإذا رجعنا مع المأثور الشعبى الذى يقول (إن الحقيقة تجرح).... كان علينا نتيجة كل ذلك أنْ نصدق أن كلام جهاد فاضل فيه حقائق كثيرة عن نزار، كشفها فى المقابلة إلى ثورة نزار قبانى العارمة». (٥)

وقد شهدت مجلة الحوادث اللبنانية معركة شديدة ضد نزار قبانى تبارى فيها مهاجموه فى إلصاق التهم به، ومن بين هؤلاء رياض فاخورى، وعثمان العمير، ومجمل نقودهم فى عتاب ولوم الأمة العربية تلك التى أعطت لنزار الحب والشهرة والمجد ودللته أكثر من أى شاعر آخر، وفى النهاية يتطاول عليها بالشتم والهجاء فهو جاحد وناكر للجميل. (٦)

وجهاد فاضل يرى نزار قبانى شاعر المناسبات الذى يبحث عن أقصر الطرق للوصول إلى توزيع أعماله «نزار قبانى شاعر ما يطلبه المستمعون.. نزار قبانى شاعر عينه على الشباك». (٧) ولأن النزعة الشخصية هى الأساس في هذا الهجوم فجهاد فاضل يناقض نفسه

---

(١) نزار قبانى: مجلة العربى الكويتية - العدد ٣٦٤ - مارس ١٩٨٩.

(٢) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - ص ٩.

(٣) نزار قبانى: مجلة العربى الكويتية - عدد ٣٦٤ - مارس - سنة ١٩٨٩ - ص ٨.٩.

(٤) جهاد فاضل: فتافيت شاعر - ص ١٩.

(٥) جمع جهاد فاضل مقالات من أيده، وزيلها بكتابه «فتافيت شاعر» - ص ١٤٨ وما بعدها.

(٦) جهاد فاضل: فتافيت شاعر - ص ١٦٣.

(٧) نفسه - ص ٧٣.

ويغالط الجمهور ويشكك فى ذوقه الذى منح الشاعر الحب والنجاح عندما قدم تفسيرات غير منطقية لنجاح نزار «هذا النجاح قابل للتفسير.. الجمهور يصفق أحياناً لنزار دون أن يستوعب ما يلقيه الشاعر، ففى اعتقاده أنه ينقل إليه ما لقيه مع ليلى وسوزان ومى ودعت».(١)

نزار قباني – عبر رحلته الغزلية – تمادى فى الحدة والتطرف وعدم الاتزان حتى وصلت مغامراته – اللغوية – الجريئة الحادة المتشنجة إلى كسر جدار الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير عنه صراحة بطريقة مباشرة والإغراق فى محسوسات الحب وممارساته.. فهاجمه كثير من النقاد بدعوى خدش الحياء العام، واتهم شعره بالتبرج والإباحية.. كما دافع نزار قبانى شعراً ونثراً عن موقفه ومذهبه فى الشعر.. ففى البدء قال عنه سامى الكيالى: إنه «شاعر فتي هجر الطريقة الكلاسيكية فى الشعر العربى، ونحا نحواً جديداً فى التعبير عن عواطفه الهائجة وأمنياته العذبة، كتب ذاته بصدق وحرارة وواقعية.. ». (٢)

هذه المغامرات الجريئة الحادة المتشنجة لنزار في غزلياته الحسية الصريحة الفاحشة أدت إلى اهتمامه الفائق بجسد المرأة وأعضائه وأثوابها.. لكن نزاراً فى هذا كله كان معنيا بفنه التصويرى الذى كان يعلو فى كثير من الأحيان على صوت شهوته، فكان الوصف الجمالى لديه أهم من الشهوة الحسية، وكانت الكلمات «القصيدة» أعظم من المرأة ذاتها.. كما جاءت صورة المرأة فى قصائده – غالباً – مجزأة مختزلة إلى فم، وعين، وشعر، ونهد، وساق.. ولهذه التجزئة التي أحدثها نزار فى المرأة كان رأى بعض النقاد عنها أنها في شعره صنم وتمثال. فقال الناقد نديم نعيمة: «لست مبالغاً إذا قلت: إننى فتشت جادا عن المرأة فى شعر قبانى فلم أجدها، فتشت محاولاً أن ألتقى بالمرأة كإنسانة حية، تعانى كغيرها من الناس مشكلة الحياة والوجود، تجوع وتشبع، تصلى وتكفر، تطمئن للحياة وتقلق للموت، أقول حاولت فى شعر نزار قبانى أن ألتقى بالمرأة كما تبدو لعين إنسان فكان أن أخطأتها ولقيت مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر». (٣)

ويرى الناقد محيى الدين صبحى المرأة صنماً فى إنتاج نزار فيقول: «إنه يصنع صنمه بين يديه ويركع له، ويستغرق فى تملى محاسنه». (٤) ويقول فى موضع آخر: «ونحن لم نتعرف إلى المرأة – الإنسان، المرأة التي يمكن أن تبث الدفء فى قصيدة، كما لو كانت فى الحياة. إن المرأة إلى الآن مجموعة خطوط وافتراضات، وهم بكائن خالق كله جمال، إنها بعيدة بعد الفكرة عن الواقع». (٥)

والحقيقة أن البحث لا ينفى كون المرأة صنماً فى شعر نزار قبانى، ولكن لفترة محددة من

---

(١) نفسه – صـ ٧٤.

(٢) سامى الكيالى: الأدب العربى المعاصر فى سورية – ص ٢٠٩.

(٣) نديم نعيمة: الشعر والمرأة ونزار قبانى – مجلة الآداب – عدد ٢ – سنة ١٩٥٧ – ص ٧٢.

(٤) محيى الدين صبحى: نزار قبانى شاعرا وإنسانا – ص ٤٥.

(٥) نفسه – صـ ٤٤.

حياته علها منذ عام ١٩٤٤ حتى عام ١٩٥٠. حيث يبدو أن معظم نقاد نزار قباني يؤثرون التعميم وعدم الدقة.. فمقولة الأستاذ نديم نعيمة كانت عام ١٩٥٧أى بعد فترة المرأة التمثال فى شعر نزار، حيث كان المقال فى التعليق على ديوان «قصائد» ولم تبد المرأة فى «قصائد» صنماً أو تمثالاً، بل كانت إنسانة حية تعبر عن مشاعرها ورغباتها بصدق وصراحة، أو ليست المشاعر والرغبات تعبيراً عن كونها إنسانة حية؟ أم هل لابد من الجوع والشبع والصلاة والكفر لإثبات الحياة؟

وفى حوار صحفى قالت الصحفية للدكتور سيد عويس: (لنتفق أولاً على إطلاق مصطلحين للمرأة، الأول هو الصنم، والآخر هو المرأة الكائن الحى، ونزار قبانى فى كل أشعاره لم يتحدث إلا عن المرأة الصنم).. رد عليها الدكتور بقوله: «أتفق معك على المسميين، وأتفق معك أيضاً أن نزاراً لم يذكر فى أشعاره مدحاً أو ذماً إلا على أجزاء بعينها من جسد المرأة مثل النهدين والشعر، وهو لم يحاول أن يهتم بشخصية المرأة كاملة، واكتفى بالجزء التكوينى تاركاً الجزء الثقافى والاجتماعى والنفسى». (١)

وكلام د.سيد عويس جانبه الضبط فى كثير منه، فقد قاله عام ١٩٨٨ وكان نزار فى الخامسة والستين من عمره أى قد أدرك مراحل النضج والخبرة فقد صارت المرأة فى إنتاج نزار إنسانة لها تكوينها الثقافى والاجتماعى والنفسي، صارت مخلوقاً يتمتع بقدر من الحرية، فبداية من ديوانه قصائد عام ١٩٥٦، وحتى النهاية نجد الاعتناء الأنيق فى إنتاج قبانى بصورة المرأة الثقافية والنفسية والاجتماعية؛ لذلك يقول الناقد محيى الدين إسماعيل:«إن نزاراً هو الشاعر الذى يفكر بإحساسه، ويتأمل بعصبه الحى، ثم يستسلم لتفاهة الحياة عن طواعية لكى يدعها تمر من خلال أحاسيسه وهو شبه يقظان». (٢)

واتهم نزار كثيراً من قبل بعض النقاد بأنه يكرر نفسه، وألصق به التكرار فى كل أعماله، فيرى ذلك الناقد عبداللطيف شرارة فى تعليقه على ديوان «طفولة نهد» حيث يقول: «أريد أن أقول: إنك إذا قرأت قصيدة لأبى ماضى مثلاً، لا تستطيع أن تحمل عنه فكرة واضحة، وإنما تتكامل فكرتك عنه وتتضح وتتسع كلما كثرت لديك آثاره، ولكنك تدرك من أول قصيدة تقرؤها لنزار ما قد يقول فى الثانية والثالثة، وما ذلك إلا لأنه يعيش في جو واحد، تتلون آفاقه، وتضيق جوانبه مرة وتتسع مرة، ويزهو آناً ويدكن آناً، ويكون حلواً تارة ومرا تارة، غير أنه واحد لا يتحول ولا يتبدل، وهذا ما جعله يكرر المعانى ويكرر الألفاظ، ويكرر النسق البيانى، والطريقة الموسيقية فى أكثر من قصيدة». (٣)

---

(١) د.سيد عويس: نزار قبانى يمارس السادية لأنه مراهق - حوار هناء فتحى - مجلة روزاليوسف - سنة ١٩٨٨ - ص ٥٨.

(٢) محيى الدين إسماعيل: قراءة ثانية لنزار قبانى - مجلة الآداب البيروتية - عدد ٣ سنة ١٩٦٦ - ص ٩٦.

(٣) عبداللطيف شرارة: تعليق على ديوان «طفولة نهد» - مجلة الأديب البيروتية - سنة ١٩٤٩ - عدد ١ - ص ٤٩.

وتكرار نزار ألفاظه وتعابيره وصوره لفت نظر الدكتور يوسف حسن نوفل حيث لاحظ أن آفة التكرار لدى نزار توشك أن تصيِّب شعره بالجدب اللغوى. (١) ويؤكد الدكتور إبراهيم حمادة هذه الظاهرة فى شعر نزار قبانى فيقول: «ومن الملاحظ أن دوام معايشة الشاعر للموضوع الواحد وتكرار القول فيه كان لابد أن يفضى به إلى تقارب كثير من القصائد تقارباً شديداً حتى لتبدو وكأنها مخلوقات خرجت من قالب واحد، ولكنها تباينت من حيث لون الجلد الخارجى وتاريخ الولادة». (٢)

عاب بعض النقاد على نزار في صوره البساطة والحسية «الصورة عند شاعرنا واضحة لم يحملها الرمز إلى التغريب والتكثيف، فكانت بسيطة البناء بساطة تفقد القارئ لذة الكشف والفيض». (٣) ويفسر هذا بأن «طابع الحسية الذى يغلب على نزار هو الذى يحجب عنه الرؤى الذهنية والنفسية». (٤)

لكن نزار قبانى أكد أنه يكتب فى سهولة ووضوح لكى يفهمه الشعب العربى فقال: «لو كنت أستطيع أن أستورد شعباً عربياً آخر تكون له ثقافة برجسون، وأندريه مالرو لفعلت، لكن الشعب العربى هو قدرى لأنى ورثته كما هو بكل طيبة قلبه وسوء حظه وثقافته الصغيرة».(٥) إن فكرة الرمز التجريدى والتغريب الذهني فى هذا الوقت عند نزار قباني فكرة فاشلة «فى المرحلة الثقافية والسياسية التى نحن فيها أعتقد أن التجزيد سلعة كمالية لا حاجة لنا بها.. وإذا كانت الكتابات التجريدية تستطيع أن تغطى ٥٪ من مجموع الشعب العربى فماذا تفعل بالـ ٩٥ بالمائة الباقية؟». (٦) «أعتبر البساطة مصدر قوتى، منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل على معادلة لتحويل الشعر العربى إلى قماش يلبسه الجميع.. منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل كالنملة وأجر الحروف والكلمات على ظهرى لأضع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس فى المقاهى وتشرب معهم الشاى». (٧)

اتهم شاكر النابلسى نزاراً بأنه ليس شاعر المرأة بل شاعر جسد المرأة وقال: «كان ينقص نزارا فى تجربته النسائية التجربة العاطفية الذاتية الفريدة، والمعاناة العاطفية الذاتية، لقد تحدث نزار عن التنظير العاطفى، لكنه لم يقل شعراً ذاتيا يصور التجربة كتجربة عاطفية فردية يشعر معها القارئ أن نزاراً قد أحب أو عشق أو تعذب، إننا نفتقد خصوصية التجربة فى شعر نزار النسائى». (٨) ويرد نزار على كل نقاده الذين لا يفهمونه بأنه لا يريد التجربة الخصوصية ولا المتعة الشخصية التافهة «لا تطلب منى عمق العاطفة، فأنا لا أطيق أن تسمرنى

(١) د.يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء اللون - صـ ١٣٠.

(٢) د.إبراهيم حمادة: نزار قبانى: المقفع والنهود المهترئة - مجلة القاهرة - سنة ١٩٨٦ - عدد ٦٥ - ص١٤.

(٣)، (٤) يوسف حسن نوفل: الصرة الشعرية واستيحاء اللون - صـ١١٩ - ص ١٢٢.

(٥) نزار قبانى: الشعر والجنس والثورة - ص ٤٨.

(٦)، (٧) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - جـ٨ - ص ٢٩٦، ٥٦٢.

(٨) شاكر النابلسى: الضوء واللعبة - ص ٢٨٣.

بامرأة واحدة أنظم فيها ملحمة إخلاص». (١) «إنني أرفض مواراتى فى مثل هذا القبر الرخامى الضيق، المرأة ميناء من الموانئ فى رحلتى البحرية الطويلة.. إن أسوأ شىء فى تاريخ البحار هو الرسو فى ميناء واحد، فالميناء الواحد مقبرة الطموح». (٢) ثم يرد نزار تهمة الحسية الصريحة بغزله بأنه لا يفرق بين المرأة وجسدها «أنا لا أستطيع أن أفصل الجسد عن صاحبة الجسد، وإلا كان بوسع أى رجل أن ينام مع أية جثة فى مشرحة». (٣)

(١) رد من نزار قبانى إلى عبداللطيف شرارة - مجلة الأديب البيروتية - عدد ٣ سنة ١٩٤١ - ص٥٤.
(٢) نزار قبانى: الشعر والجنس والثورة - ص ١٦.
(٣) نفسه - ص ٥٠.

الفصل الأول
الأسلوب الشعرى

١- المبحث الأول: تنوع الأساليب.

٢- المبحث الثانى: الوضوح.

٣- المبحث الثالث: الجمال.

فى الأسلوب..

بالطبع يفرض علينا منهج البحث تحاشى الأحكام المعيارية وتجاوزها إلى ضبط خصائص الكلام وتحديد علل مظاهره المختلفة، فليس همنا تقصى جزئيات كلام الشاعر، بل تفهم أساليبه وهيئاته.. ولم ير البحث حاجة فى تمجيد قويم شعره، فلم يكن شاعرنا مغموراً يحتاج إلى الإشهار، ولا مشهوراً بغير استحقاق، فقد حكم له التاريخ قبلنا خير حكم..

- فى البدء..

فى البداية عند الحديث عن الكلام أو أسلوب الكلام نجد أن أول ما يستخدم الإنسان لمعرفة الشيء هو حواسه، وأول جانب تتيسر للإنسان معرفته من الأشياء هو ما يدرك بحاسة. فالحواس هى وسيلة الإنسان الأولى فى معرفة الأشياء. لكن الحواس الخمس لا تستوى فى درجة التعريف، وليست كل الأشياء تشترك في نوع الحواس التى تخاطبها.

لذلك يتحتم تصنيف الحواس بحسب اختلاف طاقاتها، وبحسب أولوية بعضها على البعض الآخر فى تعريف نوع من الأشياء دون الآخر. والحواس صنفان: صنف يضم حاستى الذوق والشم، وأثرهما فى النفس مادى بحت، وصنف يضم حواس السمع واللمس والبصر، وأثرها فى النفس معنوى أكثر منه مادى؛ لأن الإنسان لا ينتقص من المستهلك شيئاً عند سماعه أو لمسه أو رؤيته.

فى إدراك المعارف الإنسانية تعمل الحواس الثلاث الأخيرة دون حاستى الذوق والشم.. والشعر من المعارف الإنسانية.. ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر، وهى موسيقاه وحركته وصوره، وهذه تسمى مستويات الكلام. (١)

الأسلوب «Style» من مواليد مدارس النقد الأدبى الحديث فى أوروبا.. وأخذ - بدوره - يتبلور فى هيئة مدرسة نقدية غربية، تحت مسمى «الأسلوبية» وهى تلك المدرسة أو مجموعة النقاد الذين يخضعون النص الأدبى لقواعد وقوانين علم اللغة أو اللسانيات واللغويات بما فيها من قواعد صوتية وصرفية ونحوية «تركيبية» عبر تصنيفات إحصائية.. وإدراك تعدد مستويات النص الشعرى وعناصره، وما تتسم به من تداخل وانسجام لتحقيق البنية الشعرية. إذ إن «الدرس النقدى بحاجة إلى طرائق متعددة مستمدة من علوم وحقول معرفية مختلفة للإحاطة بطبيعة البناء الشعرى». (٢) هذه المدرسة التى تتخذ من نظرية المستويات اللغوية أساساً لفهم طبيعة النص الشعرى، مع افتراض أن كل مستوى يحمل ملمحاً من ملامح بنية النص.

ويأخذ الأسلوب الشعرى فى مجال الدراسات الحديثة مكانة سامية، فالأسلوب هو الرجل - كما يقولون - أو الأديب والشاعر و«الأسلوب هو الإنسان وما يعرض له من دواع ينشئ فيها

---

(١) محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦. صـ ١٧. «بتصرف».

(٢) شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة «دراسة في بلاغة النص» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص ٩.

الأدب.. فالفن واحد لكن الأشخاص يتعددون، وبذلك نجد لهؤلاء الأدباء آثارهم المتباينة فى تكييف الأسلوب تبعاً لما يمتاز به كل أديب فى عقله وشعوره، وخلقه، وثقافته، ومذهبه فى الحياة. وبناء على ذلك يستطيع قراء الأدب أن يتبينوا في الفن الواحد، وفى الموضوع الواحد من الفن أساليب مختلفة من الكلمات والصور والعبارات وفى طرق التفكير ولون المزاج ومستوى الرقى والتهذيب». (١)

فالأسلوب يختلف من رجل لآخر؛ لذلك «اللغويون النقاد المهتمون بالأسلوب مقتنعون باختلاف طرق التعبير عن الشيء الواحد حيث يقول هوكت: (العبارتان اللتان من لغة واحدة، وتعبران عن معنى واحد، لكنهما تختلفان فى تركيبهما اللغوى يمكن أن يقال عنهما: إنهما تختلفان فى الأسلوب... بالرغم من طنين مارلو وفظاظته وهزله فإن له أسلوباً.. هذه العبارة تعنى أن مارلو يمكن أن يكتب سطوراً مثيرة مجافية للذوق العام ولا أحد غيره يستطيع أن يكتبها حتى شكسبير، وعندما كان شكسبير يكتب بأسلوب مارلو كان عاجزاً عن تحقيق هذه الإثارة، وحينما أصبح قادراً على تحقيق هذه الإثارة صنع أسلوبه الخاص الذى يختلف تماماً عن أسلوب مارلو)». (٢)

كما أن الأسلوب يختلف من شاعر لشاعر فإنه يختلف من لغة للغة ومن مجال لمجال (غرض لغرض) ومن عصر لعصر أخر «والأسلوب يزاوج بين الخصائص الفنية للشاعر، والخصائص الفنية لعصره (لوقوعه تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره، ومن خلال ذلك تظهر مشاركة الشاعر في تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة، دون أن ننفى وجود الخواص الفردية التى تولد إحساساً متجدداً باللغة، تبعاً لاختيار المفردات والمادة النحوية، وتنظيم الكلمات، والحركة الموسيقية فى الجملة) فالأسلوب إذن اختيار واع لمفردات اللغة وأبعادها». (٣)

والأسلوب أنواع متعددة.. فالنقاد المقتنعون – سلف ذكرهم – باختلاف طرق التعبير عن الشيء الواحد مثل هوكت يرون أن الأسلوب اختيار، ولديهم الاختيار – بدوره – نوعان: اختيار الموضوع، وهذا النوع ليس من صميم الأسلوب، واختيار أسلوبى وهو اختيار بين المفردات المعجمية والإمكانات التركيبية للغة.. فالأسلوب هو اختيار أفضل وسيلة لغوية للتعبير عن موضوع معين.

وقد «عرف بعض النقاد الأسلوب فى أى نص أدبى بأنه انحراف Deviation عن نموذج الكلام ينتمى إليه سياقيا، إذن هناك النموذج أو النمط المعيارى ثم النمط المنحرف أو المفارق على

---

(١) د.أحمد الشايب: الأسلوب «دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية» – ط ٤ – مكتبة النهضة المصرية – ص ٣٥.

(٢) د.شفيع السيد : نظرية الأدب «دراسة فى المدارس النقدية» – دار النصر بالقاهرة ١٤١٨ – ١٩٩٨م – ص ١٧١-١٧٣.

(٣)د. أحمد عبدالحميد إسماعيل: عبدالله البردونى «حياته وشعره» ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م – رسالة ماجستير بكلية دار العلوم جامعة القاهرة – صـ ١٨٥ – ١٨٦.

حد تعبير الدكتور سعد مصلوح. وثمة تحديد آخر لمعنى الأسلوب على أنه «إضافة» أى هناك نموذج معيارى أو نسق كلامى، وتعبير أسلوبى به إضافة إلى النمط المباشر. والأول يسمى التعبير غير المتأسلب، أو تعبير ما قبل التأسلب أى: Prestylistic». (١)

كذلك يمكن أن نرى للأسلوب - أيضاً - أنواعاً مختلفة من حيث مطابقة المبنى للمعنى أو الشكل للمضمون، فنجد الدكتور أحمد الشايب يقول: «للأسلوب أوصاف شتى يمكن معرفتها بالنظرة السريعة، كالأسلوب الموجز أو المساوى أو السهل أو الغامض أو العلمى أو التصويرى، وغيرها من سمات تعبير الأديب». (٢) ومن خواص الأسلوب فى الشعر.. (٣)

- الوحدة الموسيقية للقصيدة من خلال أوزان البحور العروضية المعروفة.
- القافية ظاهرة شعرية تحدد المقطع الذى تنتهى به أبيات القصيدة.
- كلمات الشعر منتقاة غير مبتذلة. تدل بجرسها ومعناها على ما تصور من ألوان وأصوات أو نزعات نفسية، وبذلك يحاول الشعر أن يكتسب صفة الموسيقا والرسم.
- الصور الخيالية كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة والمطابقة والطباق.
- تراكيب الشعر أكثر حرية فى تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير.
- فى محاولة التوفيق بين الأوزان الشعرية والتراكيب اللغوية يضطر الشاعر إلى إحدى اثنتين: إما أن يجور على الأوزان فتنشأ العلل والزحاف وإما أن يجور على الكلمات فتنشأ الضرورات أو الضرائر التى تجوز للشاعر دون الناثر.

---

(١) انظر د.شفيع السيد: نظرية الأدب «دراسة فى المدارس النقدية الحديثة» - ص ١٧٩، ١٨٣ - بتصرف.

(٢) أحمد الشايب: الأسلوب «دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية» - ص ٥٣.

(٣) انظر: السابق «بتصرف» - ص ٦٠.

المبحث الأول
تنوع الأساليب في شعر نزار قباني الغزلي..

إن نزار قباني في كل كتاباته (الشعرية منها والنثرية) أقرب ما يكون إلى علماء اللغة.. فما من كلمة في النص إلا ولها دلالة فرعية ترتبط ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر بدلالة النص الكلية.

بجانب هذه العقلية العلمية في صياغة الأسلوب، والموهبة العالية في تجميل الصياغة ورسم الأناقة اللغوية، فإن نزار قباني في جملة إنتاجه اتسم بالصدق في التعبير والاقتناع بوجهة النظر والمبدأ والمذهب في الحياة؛ لذلك جاء أسلوب أنيقاً صادقاً مثالياً، وذلك أن «عناصر وأركان الأسلوب ترجع إلى صدق التعبير، فالإخلاص في تصوير ما في النفس من فكرة واضحة أو عاطفة صادقة يجعل الأسلوب مثالياً.. فيصبح الأسلوب مرآة العقل والخلق والمزاج وطرق التفكير والتخيل، سواء كانت قوية أم ضعيفة، مستقيمة أم مضطربة، جميلة أم قبيحة؛ لأن مصدر ذلك كله إنما هو نفس الكاتب». (١)

كما يتسم أسلوب نزار قباني في شعره الغزلي بالقوة «والقوة صفة نفسية، تنبع من نفس الأديب، حيث يجب أن يكون نفسه متأثراً منفعلاً إذا شاء من قرائه حماسة وانفعالاً.. وهي قوة ناشئة عن صدق العاطفة ولا تكون بالتقليد والتصنع، فالغرض من قوة الأسلوب إيقاظ العقل والعاطفة والأخيلة لإدراك المعاني.. وتحظى بمتعة جديدة إذا كانت قوة الأسلوب صادمة للعقل، ودعوة للنزال، والبحث عن مواطن الروعة». (٢)

ولا يعدم الناظر في أية قصيدة من قصائد نزار قباني الثقافة المتينة والفن الخلاق، الذي يجمع أكثر من طابع أسلوبي لشعره، حيث تنوعت وتعددت أساليبه الشعرية في المرأة بحسب مصادر ثقافته واتساع أفقه وروعة ذوقه وأناقة اختياره، لذلك فسوف نستغني عن كل تنويعة أسلوبية بأمثلة من قويم تعابيره، نضربها - قومها في رأينا الذوق الشخصي - أردناها دليلاً على تنوع أساليبه الشعرية في قصائده في المرأة..

حيث تعددت وتباينت الأساليب لدى شاعرنا على مدار حياته، تبعاً لاختلاف أطواره وفتراته الزمنية، واختلاف منازع الشعر عنده، واتجاهاته الفنية؛ لذا نلاحظ أن نتاجه الشعري كان يميل إلى الطوابع الأسلوبية القديمة والحديثة.. تبعاً لتأثره بالثقافة العربية الخالصة، والتراث اللغوي والشعري من ناحية، والثقافة الغربية بآدابها ومذاهبها الفنية الحديثة من ناحية.

(١) طوابع أسلوبية تنزع إلى القديم..

تبعاً لتأثره بالأدب والبلاغة العربية القديمة وتراثها اللغوي والشعري مثل (الأغراض،

---

(١) د.أحمد الشايب: الأسلوب - صـ ٦٣.

(٢) نفسه.

الألفاظ، المبالغات القديمة، الصنعة والجزالة، الخطابية، الالتفات، التصوير، التلوين البلاغى، فخامة الأسلوب، ومتانة النسج ورصانته).

(أ) القافية والروى...

فمن الطوابع الأسلوبية القديمة التى اعتمدها نزار فى شعره «العمودى منه وغير العمومى» تقنية فنية خليلية وهى ظاهرة القافية العروضية وحرف الروى اللذان يتكرران باستمرار وبصفة دائمة على طول الخط فى القصيدة الواحدة، رغم ما أثير حولهما من آراء تتهمهما بالتخلف وتعطيل سيل الإبداع لدى الدفقة الشعورية للشاعر وأنهما عاملا إملال ورتابة فى موسيقى القصيدة.

(مشكلة القافية) اصطلاح ارتضاه أو ابتكره الدكتور عزالدين إسماعيل بكتابه (الشعر العربى المعاصر.. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) كتب تحته يقول: «حرف الروى الذي يتكرر في نهاية كل الأبيات فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث إنه يفرض نفسه على القافية من جهة، وعامل إملال لتكراره المستمر فى سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى، وقد حدثنا الشاعر القديم كيف أنه كان يبيت الليالى يقتنص القوافى، وإذا كنا منذ زمن قد رفضنا وحدة البيت فطبيعى أن نرفض الآن وحدة الروى». (١)

فى حين نرى ناقداً كبيراً آخر قد أوقف إعجابه لشعر نزار قبانى على القسم الذى اتبع فيه نزار الطابع الأسلوبى القديم أى القسم العمودى من شعره الموزون المقفى، وهو الدكتور الطاهر أحمد مكى، حيث قال - كما سلف :«أعترف بدءاً أن إعجابى بنزار قباني الشاعر بلا حدود.. ولكننى أبادر فأقيد هذا الإعجاب بأنه ينصب على ما قاله نزار شعراً عمودياً، التزم فيه قوانين الشعر العربى وقوالبه، وهو يجيدها تماماً، ومتمكن من أدق تفاصيلها، أما نثره المشعور، أو شعره المنثور، أو ما يطّلقون عليه من أسماء أخرى: الحر، أو السايب، أو المنفلت، أو شعر التفعيلة، أو الشعر الحديث، فلا يدخل فى نطاق الإعجاب به شاعراً». (٢)

إذن فطابعه الأسلوبى القديم فى قصائد المرأة له رونقه وأناقته وروعته التى جذبت كبار النقاد بالإعجاب والانحياز الظاهر إليه مثل الدكتور الطاهر مكى والشاعرة العراقية نازك الملائكة، حيث أكدت الشاعرة نازك الملائكة فى كتابها المسمى (قضايا الشعر المعاصر) (٣) أفضلية قصيدة نزار «طوق الياسمين» لما فيها من روى وهو طابع أسلوبى قديم على قصيدة للشاعر صلاح عبدالصبور خلت من عنصر الروى والتى يقول فيها:

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياءْ

---

(١)عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر.. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - دار الكاتب للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧ - صـ ٩٩.

(٢) د.عبدالرحمن محمد الوصيفى: نزار قبانى شاعراً سياسيا - صـ ٩.

(٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الثانية مارس ١٩٨٩ - دار العلوم للملايين - بيرت - لبنان. نقلاً عن عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - صـ ١٠٠.

متعذبين كآلهةْ..
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيتْ
طال الكلام، مضى المساء لجاجة، طال الكلامْ
وأقبل وجه الليل بالأنداءْ..
ومشت إلى النفس الملالة، والنعاس إلى العيونْ.

تقول نازك الملائكة: فأين هى من قصيدة (نزار قبانى):

ولمحت طوق الياسمينْ
في الأرض مكتوم الأنينْ
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصينْ
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين وتقهقهينْ:
لا شيء يستدعى انحناءك.. ذاك طوق الياسمينْ!

فنحن نجد فى هذه القصيدة هذا الجو الغنائى الروائى الجميل الغنى وهو فعلاً طابع الغزل، وهو الذوق الذواق الذى رشح القصيدة للغناء بعد ذلك بصوت المطربة ماجدة الرومى، حيث «نجد الشاعرية الممتازة بأخيلتها الوثابة ورمزيتها المبتدعة، وموسيقاها الهفهافة الساحرة، ونجد كل هذه الخصائص الموسيقية مندمجة في معانى الأنوثة اندماجاً خلاباً عجيباً». (١)

(ب) الأغراض..

كذلك من الطوابع التى نزعت إلى القديم لدى نزار قبانى اعتماده بعض الأغراض القديمة - بجانب قصائده فى المرأة التى شاكلت إلى حد كبير قصائد عمر بن أبى ربيعة الغزلية - مثل الرثاء، وقد وجدناه يرثى زوجته بلقيس التى ماتت فى انفجار السفارة العراقية فى بيروت، ومرثيته هذه اعتبرت مرثاة للعروبة كلها، كذلك مرثياته فى الزعيم جمال عبدالناصر، ثم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين تحت عنوان «حوار ثورى مع طه حسين»، وأخيراً نزيفه الصارخ فى ابنه توفيق تحت عنوان (إلى الأمير الدمشقى توفيق قبانى ١٩٤٩ - ١٩٧٣) والتى يقول في أولها:

مكسرة كجفون أبيك هى الكلماتْ..
ومقصوصة كجناح أبيك هي المفرداتْ..
فكيف يغنى المغنى؟ وقد ملأ الدمع كل الدواةْ..
وماذا سأكتب يا ابنى؟ وموتك ألغى جميع اللغاتْ..

ويقول أوسطها:

لو كان للموت طفل.. لأدرك ما هو موت البنينْ..
ولو كان للموت عقل.. سألناه كيف يفسر موت البلابل والياسمينْ..

---

(١) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - الطبعة الأولى ١٩٥٨ - دار الطباعة الحديثة - ص١٨٣.

ولو كان للموت قلب.. تردد فى ذبح أولادنا الطيبينْ..
أتوفيق يا ملكى الملامح.. يا قمرى الجبينْ..
وينهيها بقوله:
فياقرة العين.. كيف وجدت الحياة هناكْ؟
فهل ستفكر فينا قليلاً؟
وترجع فى آخر الصيف حتى نراكْ..
أتوفيق.. إنى جبان أمام رثائك..
فارحم أباكْ.. (١)

فنزار نجد لديه الطوابع الأسلوبية التى تنزع إلى القديم سواء داخل بنية النص أو خارجها حيث العناوين والأغراض. كذلك احتفاءً من نزار قبانى بالتراث القديم وتماسا منه مع نصه وألفاظه البليغة، ومتانة النسج ورصانته، والفخامة والجزالة الأسلوبية القديمة، نكاد نشتم رائحة استلهام التراث فى القطعة الآتية، وهى من قصيدة «درس في الحب لتلميذة لا تقرأ»:

- أنا لم أقل إنى عشيق رائع أو مدهش	أو رائـد فى فنـه.. لكننـى سـأحاولُ.
- أنا لم أكن بطلاً خرافيا كما يصفوننى	لكننى من نصف قرن لا أزال أحـاولُ.
- لن تعرفى طعم السـلام بجانبـى	فأنا التناقض والتحول والجنون العاقلُ.
....	....
- سـقط النصيف وليس ثمة مهرب	فعن اليمين قبائل وثنية وعن الشمال قبائلُ.
- سـقط النصيف فكل طعنة خنجر	ينمـو عليها زنبق... وسـنابلُ.
- وأنا أسير وراء نعشـى ضاحـكاً	يرضى القتيل.. وليـس يرضى القاتـلُ. (٢)

إن «الالتفات» ظاهرة لغوية قديمة استخدمها شعراء العرب قديماً وهى مثل الانتقال بين أساليب التقرير والأمر والنهى والاستفهام والتعجب، ومثل الانتقال بين الضمائر من مخاطب إلى متكلم أو غائب، ومن صوت المرأة إلى حديث الرجل كما في قصيدة «إلى تلميذة» من ديوان «الرسم بالكلمات»، حيث يبدأ الشاعر القصيدة بلسان المرأة حيث تقول البيت الأول فقط ثم يأخذ منها الشاعر مجال الحديث ويسترسل هو في الكلام كالآتى:

- قل لى - ولو كذباً - كلاماً ناعـماً	قد كـان يقتلنى بكَ التمثـالُ.
- مازلت فى فـن المحبـة طفـلة	بينى وبينك أبحـر وجبـالُ.
- لم تستطيعى - بعد - أن تتفهمـى	أن الرجال جميعهم أطفـالُ.
- إنى لأرفض أن أكون مهرجـاً	قزماً على كلمـاته.. يحتـالُ.
- فإذا وقفت أمام حسنك صامتـاً	فالصمـت في حرم الجمال.. جمالُ.
- كلماتنـا في الحـب تقتل حبنـا	إن الحروف تموت حـين تقـالُ. (٣)

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٢ - ٢٧٧ وما بعدها.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٥ - ط ٢ أغسطس ١٩٩٨ - منشورات نزار قبانى، بيروت - ص ٤٣٧ ما بعدها.
(٣) نزار قبانى - الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - ص ٤٩١.

(٢) طوابع أسلوبية تنزع إلى الجديد..

بعامل التأثر بالثقافة الغربية والآداب الأجنبية ومذاهبها الفنية بحكم طبيعة عمله الدبلوماسية فى وزارة الخارجية السورية، حيث جاب معظم أرجاء العالم وأنحاء البلاد من لندن إلى باريس إلى إسبانيا إلى الصين إلى غيرها من البلاد الأجنبية؛ لذلك وجدنا بعض النقاد يرون أن نزار قبانى قد تأثر بشعراء أوروبيين إلى حد التقليد أو السرقة والنقل. *

وقد تأثر نزار فى مفهومه للشعر بالنظرة الغربية متمثلة فى مذهب البرناسية تلك المدرسة التى ترى نظرة «الفن للفن» حتى قيل عنه: «واضح أن شاعرنا متأثر فى كل هذا بفلسفة كروتشى الفنية وبحسية بودلير.. ». (١)

يعد نزار من قلة من الشعراء الذين رفضوا التقليد والنسج على منوال القدماء، كما يعد نزار قبانى أزهى من مزق رداء أبيه عن جسده ورفض أن يعيش في جلبابه.. رغم احترامه لكل تاريخ التراث القديم للعرب: -

أفتح صندوق أبى.. أمزق الوصيهْ..
أسحب سيفى غاضباً..
وأقطع الرؤوس والمفاصل المرخيهْ..
وأهدم الشرق على أصحابه.. تكية تكيهْ..
أرفض ميراث أبى
وأرفض الثوب الذى ألبسنى..
وأرفض العلم الذى علمنى..
وكل ما أورثنى من عقدٍ جنسيهْ.. (٢)

لذلك قيل عن نزار قبانى: إنه «خرج فى تعبيره على أساليب القدماء، وعلى جميع الشعراء الكلاسيكيين الذين عاصرهم، وحتى على شباب جيله الذين آثروا أو آثر أكثرهم التقليد على التجديد». (٣) إن نزار قبانى فى تجديده هذا أو فى طوابعه الأسلوبية التي تنزع إلى الجديد هذه نراه فاق كثيراً من الشعراء الفارقين في تاريخ الشعر العربى بكامله قديماً وحديثاً، «إن نزار قبانى شاعر ولد ولادة جديدة.. قطع صلته أو كاد بجميع الشعراء الكلاسيكيين من المتنبى إلى شوقى، واختط لنفسه طريقة فى التعبير تلائم ذوق العصر.. وقد وصفه منير العجلانى بقوله: (إنه شىء جديد فى عالمنا ومخلوق غريب.. فى طبيعته الشاعرة روائح بودلير وفيرلين وألبير سامان وغيرهم من أصحاب الشعر الرمزى والشعر النقى)». (٤)

---

* انظر المبحث الثالث فى التمهيد «شعر نزار الغزلى فى ميزان النقد» – ص ٥٢، ٥٣.

(١) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون – ص ١٨٥.

(٢) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة – جـ٣ – صـ٢٤٩.

(٣)، (٤) سامى الكيالى: الأدب العربى فى سورية – صـ٢٠٩، ٢١٤.

(أ) في اللغة:

من أهم الطوابع الأسلوبية - في قصائد المرأة - التى نزع فيها نزار إلى الجديد أو التجديد «لغة الشعر»، حيث نجد فى نتاجه كثيراً من الأساليب الملهمة الموحية وهى تقنيات حديثة فى أسلوب الشعر، فنجد نزار قبانى اهتم بتطعيم الأسلوب الجزل بألفاظ موحية من أفواه الناس وعامتهم؛ وذلك نتيجة تأثره أو - إن شئت - جمعه بين الثقافتين العربية والغربية فقد «..كان بلاغيو العرب قديماً يرون أن كل شاعر لابد أن يكون لديه معجم معرفى للغة، لزاماً على الشاعر أن يتقيد بها ولا يخرج عنها، وإن بدرت بادرة من خروج على هذا العرف اللغوى تجرى محاولات تأويل وتخريج ما قاله الشاعر شذوذاً على العرف.. هذه الطريقة ظلت تحوم حول الشعر فى كل العصور، ولمسناها في العصر الحديث ولمسها نزار قبانى وربما عانى منها». (١)

كان نزار يرى أن هناك لغة ثالثة، هى لغة الشعر التى صيغت بها قصائده، وهى لغة وسطى بين لغة المعجم ولغة الشارع أو لغة العامة فقال: «... إلى جانب هذه اللغة المتعجرفة التى لم تكن تسمح لأحد أن يرفع الكلفة معها، كانت اللغة العامية تقف فى الجانب الآخر نشيطة متحركة مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية، بين هاتين اللغتين كانت الجسور مقطوعة تماماً لا هذه تتنازل عن كبريائها لتلك، ولا تلك تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول فى حوار معها» (٢) «لذلك كان لابد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التى كنا نعانيها، وكان الحل هو اعتماد لغة ثالثة، تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة». (٣) وعن لغته الثالثة يقول: «إننى أقنعت الشعر أن يتخلى عن أرستقراطيته ويلبس القمصان الصيفية المشجرة، وينزل إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحارة ويضحك معهم ويبكي معهم، وبكلمة واحدة رفعت الكلفة بينى وبين لغة (لسان العرب والقاموس المحيط) وأقنعتها أن تجلس مع الناس في المقاهى والحدائق العامة». (٤) كما يؤكد نزار أن هذه ليست مهمة سهلة يقوم بها أى شاعر، بل هى مهمة خطيرة «تتطلب شجاعة خارقة فى التعامل مع الموروث اللغوى، وجرأة نادرة في كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشرعية واللاشرعية». (٥)

ويروى الكاتب أنيس منصور في كتابه (عاشوا في حياتى) كيف أن الناس قد استقبلت قصيدة لنزار قبانى وردت فيها كلمة الفستان بدهشة واستغراب، وروى أن النقاد قالوا: «إن الشاعر السورى هو أول من استخدم كلمة الفستان فى الشعر الحديث، أى أنه شاعر يستخدم الكلمات الأجنبية ومع ذلك فشعره جميل». (٦) غير أنه يبدو أن الذي أعطى كلمة الفستان الذيوع والانتشار ليس لأن نزار قبانى أدخلها الشعر إنما لأن القصيدة التى وردت فيها هذه

---

(١) د.عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قبانى: تنظيراً وإبداعاً. مطابع الولاء الحديثة ٢٠٠٠ شبين الكوم - صـ ٧٠.

(٢) نزار قبانى: قصتى مع الشعر- صـ ١١٨.

(٣)، (٤)، (٥) نفسه: صـ ١١٩، ١٢٠.

(٦) أنيس منصور: عاشوا فى حياتى - المكتب المصرى الحديث - صـ ٣٤٧.

الكلمة كان قد لحنها موسيقار الأجيال الأستاذ محمدعبدالوهاب للمطربة الكبيرة نجاة الصغيرة، والتى يقول نزار فيها:

أيظن أنى لعبة فى يديه — أنا لا أفكر فى الرجوع إليه.
اليوم عاد كأن شيئاً لم يكن — وبراءة الأطفال فى عينيه.
.... — ....
خبأت رأسى عنده وكأننى — طفل أعادوه إلى أبويه.
حتى فساتينى التى أهملتها — فرحت به.. رقصت على قدميه. (١)

ومثل هذه الكلمات - بالطبع - التى تعبر عن وقتها العصرى الذى تحياه. (*) هى من الطوابع الأسلوبية الجديدة التى أدخلها نزار محيط الشعر مثل كلمة السجائر، في قصيدة « ماذا أقول له؟ » من ديوان « الرسم بالكلمات » والتى يقول فيها:

رباه.. أشياؤه الصغرى تعذبنى — فكيف أنجو من الأشياء.. رباهُ؟
هنا جريدته فى الركن مهملة — هنا كتاب - معاً - كنا قرأناهُ.
على المقاعد بعض من سجائره — وفى الزوايا بقايا من بقاياهُ. (٢)

كذلك فى قصيدته « كم الدانتيل » من ديوان « قصائد » لنتأمل هذا المستوى من التخيل فى المقطوعة التى فتنت بعض نقاده وكثيراً من قرائه:

يا كمها الثرثار.. يا مشتل — رفه عن الدنيا ولا تبخلْ.
ونقط الثلج على جرحنا — يا رائع التطريز يا أهدلْ.
يا شفة تفتيحها.. ممكن — يا سؤالاً، بعد، لم يسألْ. (٣)

نلاحظ أولاً طرافة اختياره « كم الدانتيل » موضوعاً لندائه. فهو مثل « عين الكاميرا » يمارس المجال المرسل فى علاقاته الجزئية، فاللقطة تقع على « الكم » بالتكبير وتقصد إبراز فتنة الأنثى، بما لم يعهده أحد من قبل، ويتم تحريك التخييل عبر مجموعة من الصفات المتوالية، تكسر ألفة الصيغ اللغوية المتجمدة عند أشكال لا تستوعب أدوات الإنسان اليومية لتحتضن المسكوت عنه من عبق الحياة.. فإذا لم يكن بوسع أحد أن يؤرخ فى الواقع لاستخدام « الدانتيل » فى صناعة أكمام وجيوب الثياب النسائية، خاصة ثياب النوم، فإن بإمكاننا أن

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٤٠١، ٤٠٢.

* من قصيدة « الضفائر السود » بديوان « طفولة نهد » يدرج الدكتور عبدالباسط سعيد عطايا هذين البيتين:

قد نلتقى فى نجمة — زرقاء، لا تستبعدى.
تصورى ماذا يكون — العمر لو لم توجدى؟

ثم يعلق عليهما قائلاً: « أنا زعيم بأن فى هذا النموذج ألفاظاً لم تستخدم من قبل فى شعرنا القديم.. وكلمة (تصورى) هذه الشائعة على ألسنة الناس فى محاوراتهم المألوفة » وذلك بكتابه « الرؤى النقدية عند نزار قبانى، تنظيرا وإبداعا » - ص ٧٨.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٥٠٥.

(٣) نفسه - صـ ٢٠٨.

نعد نزار قباني أول من جعله من مفردات الشعر وجعل له وظيفة تصويرية ممتدة في قطعة شعرية كاملة.. أول من جعله عنواناً لقصيدة، إذ إن نقل الصفة من حياة اليوم إلى اللغة يحتاج جسارة شعرية، مما يجعلنا نعتد بالصيغة التي معنا هنا باعتبارها إضافة فعلية، وليست مجرد إضافة نحوية. (١)

(ب) التلقائية والهمس:

كذلك من الطوابع الأسلوبية الجديدة في قصائد المرأة عند نزار قباني تقنية التلقائية والهمس في المفردات اللفظية بالقصيدة، فيما يسمى بظاهرة الهمس، حيث جنوح الشاعر إلى السذاجة والبساطة، والعذوبة المحببة، حيث القصائد التي تحكي ببساطتها وانسيابها حديثاً هامساً رقيقاً يتدفق في عذوبة مطربة كالماء السلسال ينساب على أديم مرمري.. وذلك نجده في مقطوعة نزار التاسعة والعشرين من «كتاب الحب»، والتي يقول فيها:

إني أحبك عندما تبكينا	وأحب وجهك غائماً وحزينا..
الحزن يصهرنا معاً ويذيبنا	من حيث لا أدري ولا تدرينا..
تلك الدموع الهاميات أحبها	وأحب خلف سقوطها تشرينا..
بعض النساء وجوههن جميلة	وتصير أجمل.. عندما يبكينا.. (٢)

(جـ) الموسيقى التصويرية:

علَّ أبرز تقنية تعبيرية أو أداة فنية أو خاصية أسلوبية حديثة في شعر نزار الغزلي بل وفي الشعر الحديث بعامة تقنية «الموسيقى التصويرية» تلك التي استمدتها فنون الأدب من فنون الصورة مثل «السينما» فيما يعبر عن تراسل الفنون وتبادل أدواتها التقنية.. فهذه السمة من أهم طوابع نزار الأسلوبية الجديدة وهي التعبير بالموسيقى والظلال.

صفت أساليب الشعر ورقت لدى شاعرنا فعبر عن تجاربه الشعورية بالموسيقى والظلال، وأسبغ بهما على الشعر المتعة والرواء. مستخرجاً من الألفاظ ما فيها من طاقات النغم والإيحاء. «فقد تميزت أشعار نزار قباني بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية التي يعبر عنها .. ووصل نزار قباني قمة استخدامه لهذه الموسيقى في قصيدته (سامبا) التي حاول فيها أن يجعل أنغام الحروف وإيقاعات الكلمات والجمل تنسجم مع الجو العام للرقصة وحركات الراقصين من خلال الصورة الموسيقية العامة للقصيدة:

تلك سامبا
نقلة.. ثم انحناءْ
فالمصابيح المضاءْ
تتصبى

---

(١) انظر د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - دار قباء - القاهرة - ١٩٩٨ - صـ٥٨.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ٧٥٦.

جربيها
خطوات أربعا
أبداً.. تمضى معا
وتليها
شبه غفوهْ
فيميل الراقصانْ
ويغيب الحاجبانْ
عبر نشوهْ

فى الارتكاز بالتاء والكاف في قوله «تلك» نحس دقة إيقاع البداية، ثم تأتى كلمة «سامبا» بعدها بحركة السين المهموسة والمد بعدها ووقفة السكون عند الميم الشفهية ثم المد بعد الباء، لتعطى لنا إيقاع الحركة. بعدها يأتى الشاعر بـ «نقلة» وهى كلمة خالية من حروف المد إلى جانب قافها الساكنة، فنحس معها أن الحركة حركة سريعة حادة، يأتى بعدها العطف بـ «ثم» ليعطى إحساساً بالتراخى الذى تعقبه «انحناءة» التى تحمل فى موسيقاها الصوتية معنى الانحناء المتمايل بتقابل مقاطعها الصوتية (إن – حى – نا – ءة) وعلى هذا النحو تمضى سائر القصيدة». (١)

(١) د.السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث «مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية» – دار المعارف – الطبعة الثانية – ١٩٨٣.

المبحث الثانى
الوضوح فى أسلوب نزار قبانى

من أهم المميزات التى تميز الأديب الكبير - بصفة عامة - والشاعر العملاق - بصفة خاصة - وضوح أسلوبه، وقرب معانيه من المتلقى، فوضوح الأسلوب ميزة تدل على شخصية الشاعر الصريحة المباشرة، كما تدل على وضوح المعنى أو الهدف الأساسى فى ذهن الشاعر «لأن الهدف الأساسى من البحث هو النص لا المؤلف، ويجب أن يرتكز على التأثيرات الأدبية فى اللغة والوسائل الإيحائية التعبيرية، التى استعان بها الشاعر لتحقيق قدرة الكلمة ونفاذها». (١)

فنحن نبحر في النص إلى أقصى حد ممكن بعيداً عن المؤلف أو حتى كلام النقاد عنه، لذلك يرى الباحث أنه من الأهمية بمكان أن يتسم الأسلوب بالوضوح لقصد الإفهام.. والوضوح صفة عقلية قبل كل شيء حيث إن «أول واجب على البليغ أن يكون واضحاً......... والمصدر الأول للوضوح هو عقل الأديب فيجب على الكاتب أن يكون فاهماً ما يريد أداءه فهماً دقيقاً جليا، ثم يحرص على أدائه كما هو». (٢) فالوضوح لا بد منه لأن الأسلوب سيظل نقطة انطلاق «تمكننا من التعليق على التاريخ الفكرى الاجتماعى، وعلى المفاهيم المتغيرة عن الواقع والوضع الإنسانى». (٣)

وعلى الرغم من أن الشعراء المعاصرين - لاسيما الرومانسيين - يحلقون فى الفضاء، يمتطون متن الخيال حتى فى القضايا الواقعية فإن نزار قبانى شذ عنهم فى شعره - بعامة - وقصائده في المرأة - بخاصة - فنزل إلى أرض الواقع وتحدث عن أمسِّ الأمور والموضوعات بالمرأة وجسدها وثيابها وأدواتها فى صراحة جريئة مباشرة.. رغم أن مثل هذه الموضوعات عاشت منذ القدم فى كهف السرية والكتمان حتى عند ظهورها كانت تبدو متلبسة بالرمز ومختفية وراء ستائر مموهة مزدوجة الوجه لكنه يقول:

- أنا لا أعرف ازدواجية الفكر فنفسى بحيرة زرقاءُ..
- نرفض الشعر عتمة.. ورموزاً كيف تستطيع أن ترى الظلماءُ. (٤)

وإشكالية الغموض والوضوح قديمة جدا، وقد كتب فيها الدكتور عبدالرحمن محمد القعود كتابه «الوضوح والغموض فى الشعر العربى القديم».. ففى العصر العباسى شكلت مدرستان أو مذهبان شعريان حول هذه الظاهرة «الوضوح والغموض» نتج عنهما اتجاهان نقديان

---

(١) د.صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) - الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة - ط ٢- ١٩٨٥ - ص١٤٩.

(٢) د.أحمد الشايب: الأسلوب - صـ ٧٩.

(٣) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت - ص ٤٣٥.

(٤) مهرجان الشعر التاسع - القاهرة ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - صـ ٨٠.

أحدهما ينتصر للغموض ويعده شيئاً داخلاً فى طبيعة الشعر، والآخر ينتقده منتصراً للوضوح عليه.. فنرى أبا إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى وقد عدَّ الغموض سمة الشاعرية الفاخرة حيث قال: «أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه». (١) وإلى جانب الصابى هناك عبد القاهر الجرجاني الذى ينتصر أيضاً للغموض وأقواله فى ذلك مبثوثة فى كتابيه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز». أما المنتصرون للوضوح فهم كثر، مثل ابن سنان الخفاجى فى كتابه «سر الفصاحة» وأبى الحسن حازم القرطاجنى في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

وفي عصرنا الحديث كثرت الكتابات النقدية حول الوضوح والغموض، وذلك – فى المقام الأول – بسبب بعض قصائد لشعراء رومانسيين من جماعة أبوللو أو المهجريين، لا تخلو من جموحات خيالية وعاطفية أصابتها بالغموض.

وعلنا نزعم أن غموض القصيدة مرتبط – شيئاً ما – بالحداثة والشعراء الحداثيين، حيث ظهور قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر تحت ما يسمى بالحداثة الشعرية وإغراق شعرائها فى التهويم والإبهام والانغلاق لعدة أسباب منها: غرابة التعبير وعدم مطابقته للطريقة المألوفة عند الجمهور، ازدحام الصور الفكرية فى رقعة ضيقة من التعبير فتتعب العين وتجهد الذهن في الربط بين أجزائها، ابتعاد الصورة التى يرسمها الشاعر عن تصور الجمهور ومداركهم ومشاعرهم وما هو مألوف لديهم. لكن نزار قبانى يسمى شعراء الحداثة الغامضين «بشعراء الكلمات المتقاطعة» ويقول فيهم: «وأنا أتهم عدداً كبيراً من شعراء الحداثة – وهم فى غالبيتهم يساريون واشتراكيون وتقدميون – بممارسة إقطاع شعرى على الشعب العربى لا يختلف عن الإقطاع الثقافى والفكرى الذى كان يمارسه النبلاء فى العصور الوسطى» (فشعراء الحداثة بلغتهم المبهمة هم غرباء على الذائقة العربية ومتعالون عليها ومتكبرون، وقد عاملهم الجمهور معاملة مثلية تماماً حيث انصرف عنهم ولم يعرهم اهتماماً؛ لأنه لم يكن هناك نص حداثى واحد تفاعل مع الجمهور «أريد نصا حداثويا استطاع أن يتفاعل مع الذوق العربى العام، ويثير الدهشة ويغطى هموم الناس فى هذا الوطن...»). (٢)

ويجب على الشاعر أن يكون واضحاً جليا يرمى إلى إفهام قرائه ورفع مستواهم الثقافى، ولا يستطيع ذلك بالوقوف عند تزويدهم بالمعارف جافة ثقيلة بل يحسن به أن يكسب معارفه حياة وروعة شائقة بما يبث فيها من عواطف وأخيلة.. وبعد ذلك يأتى التعبير اللغوى الذى يتطلب من المنشئ ثروة لغوية وقدرة على التصرف في التراكيب والعبارات لتلائم أفكاره وطريقة تفكيره، فلا يرضى عن جملة أو كلمة تبعث الإبهام والاشتراك.

ويلجأ الشاعر فى وضوح أسلوبه إلى الدقة فى وضوح طرفين هما« الفكرة الذهنية – العبارة اللفظية» ويقوم وضوح الفكرة ودقتها على لغة الكاتب وكلماته المفردة التى يؤثرها

(١) أبو إسحاق الصابى: المثل السائر– جـ ٤ – صـ ٦، ٧.

(٢) انظر د.عبدالباسط سعيدعطايا: الرؤى النقدية عند نزار قبانى، تنظيرا وابداعا – صـ١١.

لأنها أدل من سواها على ما يريد، وذلك يتم من خلال:

- اختيار الكلمات المعينة غير المشتركة بين معان، والتى تدل على الفكرة كاملة واضحة بعيداً عن المترادفات.

- الاستعانة بالعناصر الشارحة أو المقيدة كالنعت والمضاف إليه والحال والتمييز والاستثناء.

- البعد عن الغريب الوحشى، والعمد إلى لغة الناس، وما يستطيعون فهمه وإدراكه، وذلك يختلف باختلاف العصور.

- التدعيم بالمصطلحات العلمية والفنية والاجتماعية والتاريخية فهى علامات واضحة وروابط عقلية مشتركة.

- استعمال الكلمات المضادة أو المتقابلة، إذا كانت مقابلة الأضداد مما يزيد المعنى، شرط عدم الغلو فيه حتى يبعد عن الصنعة البديعية التى تفسد الأسلوب.

أما جلاء ووضوح التراكيب أو العبارة اللفظية فيتم عن طريق قيام الشاعر بمحاولة مطابقة أسلوبه لإدراك القارئ فى صور شتى من الرقة والجزالة أو السهولة والصعوبة، فيجب على الشاعر تحرى البساطة فى صوغ العبارات ومجانبة التعقيد فى الجمل مع الاحتفاظ بسموها وقوتها، وهذا متصل بالتكوين المنطقى والنحوى للأسلوب، فالنظام اللفظى للحروف والكلمات والجمل والعبارات هو صورة للنظام العقلى والتفكير المنطقى المنظم، ويتأتى ذلك من خلال:

- الذوق النحوى الشديد، والتمكن من قواعد اللغة.

- مراعاة الجمل معاً وما يكون بينها من فصل أو وصل، وما يربطها من حروف العلة، بحيث لا تترك فاصلاً دون داعٍ.

- الوثوق من أن العناصر التركيبية التى يرتبط بعضها ببعض فى المعنى كأصل وتابع أو معنى وضده قد ركبت بنظام دقيق وتأليف منسق بحيث لا يتعب القارئ فى تبين هذه الصلات بين الأجزاء.

- الإيجاز أو الإطناب أو المساواة، كل صفة من هذه تكون أوفى في عرض دون سواه، فالشعر - أحيانا - تكفي فيه الكلمة الموجزة واللمحة الخاطفة؛ لأن طبيعته الإيجاز والرمز.

والشاعر في قصيدته يحاول أن ينمق الشكل والصياغة الفنية بين ألفاظه وتعابيره حتى تخرج قصيدته رائعة، فهو إذ يخلق كلماته يحاول أن يزاوج بينها ويجعل بينها مودة وألفة وحميمية. فتظهر كلماته وكأنها البنيان المرصوص يشد بعضها الآخر، وكأن الكلمة واللفظ حبيبان يتبادلان الحب معاً «وفى رأى برتون (أن الكلمات تمارس الحب أى تتزاوج فيما بينها)». (١) ذلك أن ذوق الكاتب عندما يكتب قريب من مفهوم اللباقة أو المهارة أو الكياسة.

---

(١) د.عبدالحميد جيده: الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر- دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس - لبنان - ١٩٨٦ - ص ٢٠١.

والشاعر يلجأ إلى كل الأساليب والتكنيكات من أجل الوضوح في أسلوبه... ويحشد كل التقنيات التى يحس أنها قادرة على مساعدته فى توصيل رؤيته الشعرية بكل أبعادها إلى المتلقى.. لذلك نرى نزار قبانى لا يطرح رؤيته للواقع، ولا يقدم تشكيلاً لعالمه المتخيل في شكل إخبار وتقرير فقط، أى الأسلوب الخبرى فى تنويعاته وتلويناته المختلفة، بل يجمع نزار فى قصائده بين كثير من الأساليب، فلم يصبح الأسلوب الخبرى هو الأداة التعبيرية الوحيدة فى يد الشاعر، بل عمد إلى استخدام إمكانية أخرى للغة وهى الأساليب الإنشائية من أمر، ونهى، واستفهام، وتمن إذ إن «ظهور الأساليب الإنشائية في النص من شأنه أن يحدث تلويناً فى أسلوب النص، فيبعث فيه الجدة والحيوية، كما تعد هذه الأساليب ذات تأثير بالغ على المتلقى، تدفعه نحو المشاركة فى (فعل القول) الذى يصدر عن الشاعر». (١)

وسوف يقتصر البحث فى دراسته للأساليب الإنشائية فى شعر المرأة عند نزار على الإنشاء الطلبى فقط من «استفهام، نداء، أمر، نهى، وتمن» حيث يكثر الشاعر منه، بينما يندر مجيء الإنشاء غير الطلبى من «قسم، مدح، ذم، ورجاء» في شعره، فضلاً عن عدم اهتمام البلاغيين بأنواع الإنشاء غير الطلبى «.. لقلة الأغراض البلاغية المتعلقة بها من ناحية، ولأن أكثر هذه الأنواع أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى». (٢)

فمن الأساليب الخبرية التقريرية الجميلة التى صاغها نزار من وهج روحه، روح شاب محب وامق - والشباب والحب صنوان - قوله فى «قصيدة الحزن» من ديوان «قصائد متوحشة»:

علمنى حبك.. أن أحزن وأنا محتاج منذ عصورْ
لامرأة تجعلنى أحزن..
لامرأة أبكى فوق ذراعيها.. مثل العصفورْ..
لامرأة تجمع أجزائى.. كشظايا البللور المكسورْ..
علمنى حبك، سيدتي، أسوأ عاداتى
علمنى.. أفتح فنجانى.. فى الليلة آلاف المراتِ..
وأجرب طب العطارين.. وأطرق باب العرافاتِ..
....
علمني حبك أنْ أتصرف كالصبيـــــــــــــــانْ..
أن أرسم وجهك بالطبشور على الحيطـــــــــانْ..
علمنى حبك.. كيف الحب يغير خارطة الأزمـــــانْ..
علمنى أنى حين أحبُ.. تكــفُ الأرض عن الـدورانْ..
علمنى حبك أشياء.. ما كانت أبداً فى الحســـــبانْ..
فقرأت أقاصيص الأطفال.. دخلت قصور ملوك الجانْ..

---

(١) شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة.. دراسة فى بلاغة النص - صـ ٢٥٩.

(٢) درويش الجندى: علم المعانى - دار نهضة مصر، القاهرة - د.ت - صـ ٣٦.

وحلمت بأن تتزوجنى.. بنت السلطانْ.. (١)

ففي هذه القصيدة يصل نزار قباني من مقدمة صغيرة فرعية إلى نتيجة كبيرة كلية.. يصل من قصة حب منتهية بين اثنين من بني البشر إلى أصل الإنسان وأساس وجوده على ظهر المبسوطة.. من الحب إلى الحزن.. وعبر رحلته أو رحلة الوصول من المقدمة إلى النتيجة يستخدم كل ما يمكن أن يخدم هدفه، فيصور حالته حزيناً يحتاج إلى البكاء بصورة العصفور الضعيف، بل هو طفل يحتاج لامرأة يبكي فوق ذراعيها كالرضيع.. يحتاج إليها تجمعه مرة أخرى وترده لأصله بعدما أبحر في حياة التشتت والضياع فانخرط وتكسر كشظايا الزجاج وقطعة الدقيقة.. ثم يأتي بمفردة الفنجان التي تتحدد دلالاتها من خلال الموروث الأسطورى الشعبي، حيث يجمع الفنجان بداخله مصير الشاعر وطول تشرده، وما ذلك إلا صدى لتجارب الشاعر المريرة وعذاباته العاطفية التي عاشها بالفعل فأنهكته وجعلته يجرب طب العطارين، ويطرق باب العرافات، وما في ذلك من إيمان بالدجل والشعوذة. وجعلته يقول:

عرفت نساء أوروبا.. عرفت عواطف الأسمنت والخشبِ

عرفت حضارة التعبِ..

وطفت الهند.. طفت السند.. طفت العالم الأصفرْ..

ولم أعثر.. على امرأة تمشط شعرى الأشقرْ..

وتحمل في حقيبتها إليَّ عرائس السكرْ

وتكسوني إذا أعرى.. وتنشلني إذا أعثرْ

أيا أمي....

أنا الولد الذى أبحرْ

ولازالت بخاطره تعيش عروسة السكرْ. (٢)

أكثر نزار قباني في قصائده من الأساليب الإنشائية، وعلَّ مردَّ ذلك أن نزار قباني كان يضع المتلقي في قمة قائمة اهتمامه؛ إذ من شأن الأساليب الإنشائية - كما سلف أن ذكرنا - أن تحدث تأثيراً كبيراً على المتلقي، وتدفعه نحو مشاركة الشاعر كلامه، «فيقف متلقياً لأوامره وتساؤلاته، قد لا يتحاور المتلقي مباشرة مع الشاعر (صانع القصيدة) لكنه - لا شك - سيشاركه انفعالاته وأزماته العاطفية، والتي تبرز - بوضوح - في حالة الأسلوب الإنشائي، وهنا يؤكد الأسلوب الإنشائي - مرة أخرى - الطابع التخاطبي (الخاص) للغة الشعرية، بمعنى حضور مخاطب حقيقي أو محتمل في ذهن الشاعر عند تشكيله لرسالته/خطابه». (٣) وكما قيل - سلفاً - إن نزار قباني يكتب وعينه على الشباك... كل ذلك كان يدفع نزار قباني إلى اختيار أجمل شكل لأسلوبه، ويدفع أسلوبه دفعاً إلى أكمل صورة من صور الوضوح.

يعد الاستفهام من أكثر الأساليب الإنشائية تردداً في شعر نزار قباني في المرأة.. ويضيق بنا الحصر في استقصاء أماكن ورود الاستفهام لديه.. وقد يرد الاستفهام لديه مقترناً بأداة

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٤.

(٢) نفسه - ص.٥٣٠.

(٣) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة - صـ ٢٥٩.

استفهام، وقد يأتى الاستفهام بدون أداة.. ويأتى الاستفهام داخل القصيدة على صور متعددة، فقد يأتى لمرة واحدة فقط، وقد يقع عدة مرات، يحدث ذلك فى شكل استفهامات متفرقة، أو مجتمعة، موحدة الأداة أو منوعة،وقد يكون الاستفهام مفتتح القصيدة أو خاتمتها.. بل إن نزار قبانى – أحياناً – يضع الاستفهام عنواناً لقصائده مثل «كيف كان؟ – لماذا ؟– أيظن؟ – ماذا أقول له؟ – من منكما أحلى؟ – أين أذهب؟ – ماذا ستفعل؟». وقد يأتى الاستفهام بصورة صريحة مثل قصيدة «سؤال».

*** فمن قصيدة «سؤال»:**

– تقـــــول: حبيبى إذا مــا نموت ... ويدرج فى الأرض جثماننا.
– إلى أى شـــــىء يصير هـــوانا ... أيبلى كما هى أجســـادنا؟
– أيتلـــف هذا البريـــق العجيب ... كما سوف تتلف أعضاؤنا؟
– إذا كان للحب هـــذا المصـــير ... فقد ضيعت فيه أوقاتنـــا. (١)

*** ومن قصيدة «كيف كان؟»:**

– تســــاءلت .. فى حنــــانْ ... عن حبنا.. كيف كـــانْ؟
– وكيــــف نحن اســــتحلنا ... حرائقاً.. فى ثــــوانْ؟
– فــــى أى أرض جــــمعنا؟ ... وأين .. هذا المكـــانْ؟
– هـــل كان جذعـــاً عتيقـــاً ... فى غابة الســــنديانْ؟
– أم كـــــان منــــزل راعٍ ... مســــــربلاً.. بالأغانْ؟ (٢)

*** ومن قصيدة «لماذا؟»:**

لماذا؟ .... لماذا تخليت عنى؟
إذا كنت تعرف أنى
أحبك أكثر منى ...... لماذا؟
لماذا؟ منحت لقلبى الهواءْ
فلما أضاء بحب كعرض السماءْ
ذهبت بركب المساءْ
وخلفت هذى الصديقةْ
هنا.. عند سور الحديقةْ
على مقعدٍ من بكاءْ ...... لماذا؟ (٣)

*** ومن قصيدة «أيظن؟»:**

– أيظـــن أني لعبة فى يديــه؟ ... أنا لا أفكر فى الرجوع إليـــهِ.
– اليوم عاد.. كأن شيئاً لم يـــكن ... وبراءة الأطفـــال فى عينيـــهِ.
– حمل الزهور إلىَّ كيـــف أرده؟ ... وصباى مرسوم على شـــفتيهِ.

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١ – صـ١١٧.
(٢) نفسه – صـ٢٠٣، ٢٠٤.
(٣) نفسه – صـ٢٧٠، ٢٧٢.
(٤) نفسه – صـ٤٠١.

- ما عدت أذكر والحرائق فى دمى كيف التجأت أنا إلى زنديه؟ (٤)

*** ومن قصيدة « ماذا أقول له؟ »:**

- ماذا أقول له لو جاء يسألنى.. إن كنت أكرهه.. أو كنت أهواهُ؟
- ماذا أقول، إذا راحت أصابعه تلملم الليل عن شعرى وترعاهُ؟
- وكيف أسمح أن يدنو بمقعده؟ وأن تنام على خصرى ذراعاهُ؟
- غداً إذا جاء.. أعطيه رسائله ونطعم النار أحلى ما كتبناهُ.
- حبيبتى! هل أنا حقا حبيبته؟ وهل أصدق بعد الهجر دعواهُ؟
- أما انتهت من سنين قصتى معه؟ ألم تمت كخيوط الشمس ذكراهُ؟
- أما كسرنا كؤوس الحب من زمن؟ فكيف نبكى على كأس كسرناهُ؟
- رباه.. أشياؤه الصغرى تعذبنى فكيف أنجو من الأشياء رباهُ؟
- مالى أحدق في المرآة.. أسألها بأى ثوبٍ من الأثواب ألقاهُ؟
- أأدعي أننى أصبحت أكرهه؟ وكيف أكره من في الجفن سكناهُ؟
- وكيف أهرب منه؟ إنه قدرى هل يملك النهر تغييراً لمجراهُ؟. (١)

*** ومن قصيدة « أين أذهب؟ »:**

- لم أعد دارياً.. إلى أين أذهب؟ كل يوم.. أحس أنك أقربْ.
- حبك البربرى.. أكبر منى فلماذا.. على ذراعيك أصلبْ؟
-أتمنى.. لو كنت بؤبؤ عينى أتراني طلبت ماليس يطلبْ؟
- أخبرينى.. من أنت؟ إن شعورى كشعور الذي يطارد أرنبْ. (٢)

تقدم النماذج السابقة عدداً من أساليب الاستفهام الموجودة فى شعر نزار قبانى.. وتكشف عن طريقته فى توظيف هذه الأساليب.. حيث تتعدد أشكال الاستفهام وأدواته.. فقد تتراكم الاستفهامات بشكل متتابع دون تباعد بين استفهام وآخر مع توحيد أو تنويع أداة الاستفهام.

ففى قصيدة « ماذا أقول له؟ » تتراكم الاستفهامات على طول القصيدة، وبأشكال متباينة وأدوات مختلفة، دون تباعد بين استفهام وآخر، ولا يعمد الشاعر من وراء هذه الاستفهامات المتراكمة - فى هذه القصيدة - إلى طلب التصديق أو الاستفهام عن تحقق الفعل من عدمه « كما هى له فى الاستخدام اللغوى ».* وإنما يأخذ الشاعر في تكرير الاستفهام بشكل متتابع مما يخلق إيقاعاً حائراً قلقاً يستدعيه الموقف والتجربة الشعورية، ويشيع - مع جمل الاستفهام - جوا حزيناً ونغماً باكياً يعكسان حسرة الشاعر « المرأة في القصيدة » وحزنه.. فالأمر كله يبدأ من نقطة الحيرة والتردد بين الحب واللاحب.. لذلك رأينا الأسئلة تأتى متتابعة والأدوات متتالية الواحدة تلو الأخرى، ولا يكاد الشاعر يلتقط أنفاسه، فينتقل من استفهام إلى آخر، ومن أداة إلي غيرها، فهو يطرح أسئلته المتعددة والمتنوعة بشكل متتابع مما يؤكد أنه لا ينتظر ردوداً، وإنما يجسد عبر تساؤلاته حيرة وقلقاً شديدين. بينما هى لم تحدد بعد إن كانت

---

(١) نفسه - صـ ٥٠٤، ٥٠٥.

(٢) نفسه - صـ ٦٩٥، ٦٩٦.

* يقول ابن هشام عن حرف الاستفهام « هل » بأنها « ... حرف موضوع لطلب التصديق الإيجابى دون التصور ودون التصديق السلبى » وهذا فى « مغنى اللبيب » - صـ ٤٥٦، ٤٥٧.

تكرهه أو تهواه، نراها ترصد نفسها بالأسئلة، وتحاصرها بالاستجوابات.. في حين تقوم فعليا - بحركات لا إرادية من خلال اللاوعى - بالتحديق فى المرآة، والحيرة فى اختيار الثوب المناسب لملاقاة الحبيب..

كذلك من الأساليب الإنشائية الطلبية التى استخدمها نزار فى قصائده.. كى تساهم فى عملية الوضوح التى أرادها نزار لأسلوبه.. أسلوب الأمر.. ويعد أسلوب الأمر من الأساليب الإنشائية الواضحة فى شعر نزار قبانى، ويساعده فى ذلك وفرة قصائد التخاطب (التى تحوى مخاطباً) فى شعره، وظهور الحوار في بعض منها، فقد ساعد ذلك كله على زيادة مواطن الأمر، والملاحظ في شعره أن المخاطب عادة امرأة يلقى إليها الأوامر، والأمر دائماً منه إليها، مما أغرى بعض الباحثين باتهامه دائماً بالنرجسية «حيث هو الآمر ولا يرى إلا نفسه».

وتتعدد صور الأمر عند نزار قبانى، فقد يأتى مفرداً فى ثنايا القصيدة، وقد يأتى متكرراً أو متجمعاً، يشكل نسقاً ولحمة متجانسة، وفى هذه الحالة يتعدى دور الأمر إثراء نواح جزئية فى القصيدة إلى تدعيم تجربة القصيدة بكاملها، وتوجيه عناصرها نحو دلالة خاصة..

إن الطابع التخيلى للخطاب الشعرى ينفى أن تظل صيغ الأمر ثابتة على مدلولها الحقيقى، أى يظل الأمر مقصوداً به الطلب على جهة الاستعلاء. * وإنما يتخذ الشاعر موقف الآمر - على مستوى القول - رامياً من خلال موقفه الجديد هذا تحقيق أغراض أخرى.

وقصيدة «أمية الشفتين» خير دليل على سيل الأوامر التى يوجهها إلى امرأته.. وهى أوامر فى معنى الحب.. إن مأساته أن مرأته تلذ بعنف الحب. بينما هو لا يحب الحب بالإكراه، فالحب فى عقيدته عملية تبادلية تنتج عن الرغبة المشتركة، فهو عنده مسألة انسجام.

ولنقرأ معًا قصيدة «أمية الشفتين»:

أمية الشفتين لا تتبرمى..

إنى أتيتك هادياً ومبشــــراً .. حتى أعلمك الهوى فتعلمـــى.
مازال قانون القبيلة حاكمـــاً جسد النساء فحاولى أن تحكمى..
أصغي إلىَّ.. فإن وقتى ضيق والقمح ينبت مـرة فى الموســم.
خليك عاقلـــة ولا تســتقبلى مطـــر الربيـــع بوجهك المتجهم.
كونى كمـا كل النســاء.. فإننى لا أعرف امــرأة تعيـــش بلا فم.
هذى تعاليمى أمامك كلهـــــا ســــترين فيها جنتى وجهنمى.
إن كنت حتى الآن لا تستوعبى ما جاء فيها فاسألى واستفهمى.
أنا لا أريد عليك فرض مواقفـى إن كان يعجبك الكـلام تكلمـــى..
أو كنت ترتاحين فى شتمى اشتمى
فالحب بالإكراه ليــــس هوايتى والعنف - سيدتى - يزيد تأزمى..

---

* الأمر هو طلب الفعل استعلاء لتبادر الذهن عند سماعه إلى ذلك، وتوقف عما سواه. هذا ما يقرره البلاغيون أمثال:
- السكاكى: مفتاح العلوم - صـ ٣١٨.
- الخطيب القزوينى: الإيضاح - صـ ٨٤.

سأكون نذلاً لو جررتك للهـــوى جر النعـاج.. فحـاولـى أن تفهمى.
خليك هـادئة فليـــس بنيتى أن أقلب الليل الجميـل.. لمـأتم..
أنا لــم أكن يوماً رئيس قبيلة حتــى أحبك بالأظافــر والدم..
لكننى رجل يحاول دائماً
تغيير خارطة السماء بشعره وبعشـــقه.. تغيير طقس الأنجم. (١)

فمن أفعال الأمر فيها (فتعلمى/فحاولى/ أصغى/ خليك/ كونى/ فاسألى /استفهمى/ تكلمى/ اشتمى) وأفعال مشهورة «ثورى - انفعلى - انفجرى».

كذلك اعتمد نزار بغية الوضوح فى أسلوبه عدة أساليب إنشائية أخرى مثل النداء والنهى.. وتكثر أساليب النداء بشعره جدا، مستخدماً كثيراً من أدوات النداء مثل «يا - أيا» كذلك قد يأتى بالمنادى فقط مع حذف أداة النداء... وأحياناً لا يبغى نزار من محاولة النداء هدف استحضار الأشياء واستدعائها على مستوى القول، ليعلن موقفه وانطباعه إزاءها، فهو قد يستخدم النداء لا ليستدعى أشياءه إلى القصيدة طلباً لحضورها، وإنما لدواع أخرى.

وأكثر كذلك نزار من ندائه للمرأة وأثوابها ويتضح ذلك من إشارة بسيطة إلى بعض عناوين قصائده «زيتية العينين - مدنسة الحليب - رافعة النهد - همجية الشفتين - طائشة الضفائر - مصلوبة النهدين - مشبوهة الشفتين - يا زوجة الخليفة».

*** فمن قصيدة «زيتية العينين»:**

- زيتية العينين... لا تغلقــى يسلم هذا الشفق الفستقى. (٢)

*** ومن قصيدة «خاتم الخطبة»:**

- بائعتى.. بائعة نفســـها مــــاذا تمنيت ولم أفعلِ؟ (٣)

*** ومن قصيدة «نهداك»:**

- سمراء.. صبى نهدك الأسمر فى دنيا فمــى..
- يا صلبة النهدين.. يأبى الوهم أن تتوهمــي..
- مغرورة النهدين.. خلى كبرياءك وانعمـــي..
- يا شاعرى.. لم ألق في العشرين من لم يفطم.. (٤)

كذلك اعتمد نزار فى وضوح أسلوبه بعض السمات الأسلوبية المستقاة من الأجناس الأدبية الأخرى مثل الرواية.. فمن السمات الأسلوبية التى اعتمدها نزار فى بناء القصيدة أسلوب القص والحوار، فالحوار من أهم الخصائص الأسلوبية التى اهتم بها نزار، حيث أتاحت له قدراً من حرية التعبير بعيداً عن الانفعال والمباشرة، وهو ما يسمح بظهور أكثر من صوت داخل القصيدة.. ففي الحوار تتعدد الأصوات، ينشئها الشاعر من الواقع أو من ذاته «لتعبر عن

---

(١)نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢- صـ١٠٩، ١١٢.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١- صـ٤٢.
(٣) نفسه - صـ٥٢.
(٤) نفسه - صـ٦٩، ٧٠، ٧١.
(٥) على عشرى زايد: فى بناء القصيدة العربية الحديثة- صـ٢٠٠.

الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية في رؤيته الشعرية، والتفاعل بين هذه الأبعاد». (٥)
والحوار الشعرى يتطلب مهارات خاصة وقدرات عالية من الشاعر على امتلاك أدواته واللعب بها، واستخدام الحوار داخل بنية القصيدة يضفى عليها توترات واستشراقات جديدة من جهة، ويمنحها قدرة على التعميق الفلسفى بإيراد الرأى والرأى الآخر من جهة أخرى.

ونزار اعتمد خاصيتى «القص والحوار» عن وعي؛ ليحقق من خلالهما هذا الامتداد التراثى عبر القص، وهذه البنية الفلسفية عبر الحوار، ولا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من لمح أو إشارة مستمدة من بنية القص أو الحوار.. ففى قصيدة «قارئة الفنجان» يأتى الحوار عاملاً مساعداً من عوامل التعميق الفلسفى:

جلســـت والخوف بعينيها ... تتأمل فنجانى المقلـــوبْ.
قالت: يا ولدي لا تحـــزن ... فالحب عليك هو المكتـــوبْ.
يا ولدى قد مات شـــهيداً ... من مات على دين المحبـــوبْ. (١)

فالبنية الحوارية هنا تمنح القصيدة بعداً مستقبليا، وتكشف عن حال الشاعر مع الحب..

كذلك ساعد نزار قباني كثيراً فى إبراز شدة وضوح أسلوبه فى قصائده الأنثوية جنوحه بدرجة كبيرة إلى التعبيرية الحسية وبعده قدر الإمكان عن التجريد في شعره.. وقد سلك طريقين من أجل هذه الحسية المطلوبة هما (العزف على إيقاع خارجى واضح جدا، الاهتمام بالدرجة النحوية والمستوفاة) «وذلك لأن درجة الحسية تتعلق إيجابيا بدرجتى الإيقاع والنحوية، فكلما كان الإيقاع خارجيا واضحاً والنحوية مكتملة مستوفاة، كانت الحسية أبرز».(٢).. كذلك تحقيقاً للحسية التعبيرية لجأ نزار قبانى إلى عالم الصورة المرئية لدى الفنون الأخرى غير الأدب مثل السينما، ففى قصيدة «حبلى» التى يقول فيها:

لا تمتقع.. هى كلمة عجلى..
إنى لأشعر أننى حبلى
وصرخت كالملسوع بى: «كلا»
سنمزق الطفلا
وأردت تطردنى.. وأخذت تشتمنّى
لا شىء يدهشنى.. فلقد عرفتك دائماً نذلا..
وبعثت بالخدام يدفعنى.. في وحشة الدربِ
يا من زرعت العار فى صلبى..
وكسرت لى قلبى
ليقول لى: «مولاى ليس هنا..»
مولاه ألف هنا.. لكنه جبنا..

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – ج١ – صـ٦٤٨.
(٢) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة – صـ ٤٠.

لما تأكد أننى حبلى..
ماذا..؟؟ أتبصقنى..؟
والقيء فى حلقى يدمرنى..
وأصابع الغثيان تخنقنى..
ووريثك المشؤوم فى بدنى..
والعار يسحقنى..
وحقيقة سوداء تملؤنى..
هى.. أننى حبلى.. (١)

وعن هذه القصيدة يقول الناقد الدكتور صلاح فضل: «الإيقاع السريع المتلاحق للكلمات، والدراما المتحركة فى الموقف، والخطاب المباشر المصور بعين المرأة فى التقاطها للألوان والأصوات والمشاهد، ولقطات الكاميرا الذكية فى هذا الأسلوب السينمائى المجسد للصور المرئية، كل ذلك يشهد للقصيدة بتفوقها فى لون جديد من القول الشعرى». (٢)

لذلك يرى البحث أن نزار قبانى لم يترك وسيلة فنية أو تقنية تعبيرية أو خاصية أسلوبية - من أدب الحروف والكلمات إلى فنون الصورة والمرئيات - يمكن أن تساعده فى وضوح أسلوبه إلا واستخدمها. «ولعل إفادة نزار قبانى من السينما في أسلوبه ومنظوره لم تقتصر على تمثل تجربتها العصرية فى إيقاظ الحساسية بالجسد كما أشرنا من قبل، بل هو مدين لها بشىء من لغته وصيغه وتقنياته الفنية أيضاً.. ففى عام ١٩٥٣ مثلاً عرض فيلم سينمائى فرنسى على الشاشات الفضية العربية بعنوان (خبز وحب وفانتازيا) فكان مصدر إلهام الشاعر - فيما يبدو - فى قصيدته المدوية (خبز وحشيش وقمر) التى كانت صدمة مدهشة للقارئ العربى». (٣)

إن نزار قبانى تلمس الوضوح فى جميع صوره، حتى يصل بأسلوبه إلى إعجاب القارئ العربى، فقام بمعادلة صعبة حين جمع بين جمال ورومانسية الموضوعات من ناحية، ورقة وسهولة الألفاظ من ناحية أخرى.. واعتمد - حتى فى شعره الحر - الوزن والقافية، حتى يحقق الغنائية العذبة فى شعره، مما أطلق ألسنة الفنانين به، وطارت قصائده إلى الألحان الموسيقية فى الشاشات والسماعات.. كذلك إمعاناً في الوضوح والظهور والشهرة لجأ نزار إلى كسر التابوهات اللغوية والدينية، وأماط اللثام عن الأسرار والخبايا وكل ما هو مسكوت عنه، وعبر عن الحب فى أبهى وألمع التعابير، وعن الحزن فى أقسى معانيه. كما عمد نزار فى قصائده إلى الحس الفلسفى الذى يبلور الحكمة عبر تجارب حسية، فقال فى قصيدة «حبوب منومة»:

تعب الكلام من الكلام..
فخذى حبوب النوم - سيدتى - ونامي..
مادام عريك لا يحرك شعرة..

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - صـ ٣٤٠، ٣٤١.
(٢) صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - صـ ٥١.
(٣) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ ٦٠.

منى، لماذا أنت عارية أمامى؟
مادام فعل الحب.. صار عقوبة..
كبرى.. فما معنى مقامى؟؟
مادام عطرك لا يثير شهيتى..
مادام جسمك ليس فى وضع انسجام..
فأنا.. أفضل أن تنامى..
فنجان شايك بارد.. وصقيع نصف الليل مفترس عظامى..
وأنا أحدق فى الستائر.. والمقاعد.. والظلام..
وأعيش أسوأ حالات انفصامى..
ألقى على نهديك نظرة سائح..
وأمر بالأشياء.. من غير اهتمام.. (١)

أهم من الشعر وضوح الشعر «من يكتب شعراً صعباً هو شاعر قليل الأدب». (٢) هكذا تحدث أمير الشعراء الأمريكيين بيلى كولينز..حيث يقول: «فى كثير من قصائدى تتابعات تاريخية، أضع نفسى داخل زمن ما؛ لأنى أحب أن أجد نفسى بحاجة إلى التعرف على مكانى، وأحب أن أضع القارئ فى نفس الموضع عند بداية القصيدة، فى أى مكان نحن وفى أى زمان، هاتان معلومتان مهم للمرء أن يعرفهما.. لو قرأت قصائدى لوجدت في مطالعها غالباً إحداثيات الزمان والمكان بطريقة أو بأخرى. نبدأ ولدينا معرفة محدودة بالمكان والزمان». (٣) هذه المقولة تعتبر ردا شافياً على من يرون أن ضباب الغموض شيء أساسى في قصيدة شعراء ما بعد الحداثة، حيث إن قصائدهم لا تكون مفهومة للقراء، ولا ضير - لديهم - فى ذلك، إذ يعتبرون أنفسهم سابقين لعصرهم فالبطبع لن يكونوا مفهومين فى عصرهم، حيث يؤكد «بودريار» الفيلسوف والناقد الفرنسى أن لا معنى ولا حقيقة هناك فهو «يحاول دائماً أن يحذرنا فى حالة اللا أمل فى محاولتنا الدائمة للتعلق بأى مفهوم عن الحياة الحقة والخبرات ذات المعنى» أى أنه لم يتبق مكان نذهب إليه ولا شيء جديد نفعله، مما دفع فرانسيس فوكوياما إلى وصف مرحلة «ما بعد الحداثة » بأنها «نهاية التاريخ» فى كتابه الشهير الذى حمل نفس الاسم، والذى يؤكد فيه أن «حتى مفهوم الزمن تعرض للتغير إلى الدرجة التى قد يصبح فيها الماضى أمامنا والمستقبل خلفنا، ولا يوجد حاضر أكثر من اللحظة التى تقرأ فيها هذه الكلمة، فكل الزمن يتجه إلى الإلغاء أو الزوال» هى عودة إذن إلى عصر الدادا أو مدرسة الدادائية فى الفن حيث اختفاء كل معنى وغياب كل مفهوم. (٤)

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة- الجزء الثانى - ص ١١٢، ١١٣.
(٢) أخبار الأدب - القاهرة - بتاريخ ٤ من أبريل ٢٠٠٤ - ص ١٤.
(٣) نفسه. حوار أجراه «ديف» مع «كولينز» منشور على موقع «باولز» على النت بأمريكا. ترجمة أحمد صالح شافعى.
(٤) انظر.. جريدة القاهرة- الثلاثاء بتاريخ «٢٠٠٠/٨/٢٤ - العدد ٢٢٨» ص ١٦. مقال كتبه خالد البغدادى تحت عنوان «ما بعد الحداثة.. الزمان الآن.. المكان هنا».

والبحث يرى أن ثنائية الوضوح والغموض فرضت عرضها على الساحة الأدبية، وملأت كتاباتها ساحات الوسط الفنية.. وكان نزار من الحداثويين الذين آمنوا بمبدأ الوضوح وسهولة التوصيل إلى القارئ العزيز.. مما يمكننا أن نقول إنه: «رفيق بالقارئ، حسن الاستقبال، مريح، مرحب.. كتب أحدهم مقالة فى هدسن ريفيو - أظن اسمه راح منى يا أخى - لكنه كان يتكلم عن الآداب الشعرية فى محاولة لودمث نوعين متناقضين من الشعر: الشعر سهل الوصول والشعر شديد الصعوبة كثير المطالب، كان يرى أن الشعر الذى يطالب قارئه بكثير من المطالب المفاهيمية والعقلية واللغوية ليس إلا انعكاساً لآداب متردية، وهو فى الحقيقة لا يولى القارئ اهتمامــاً يذكر، وقد قام فى مقالته بمحاكاة مجــازات إميلى بوست Emily Post، كما تناول فى مقاله ألوناً أخرى من الوقاحات الشعرية، وإننى أتفق معه فى كل ما ذهب إليه..

عن نفسي أشعر أنى أحاول أن أكون مؤدباً، على الأقل فى مطلع القصيدة، كنت أكلمك عن الإحداثيات، أن تعرف فى أى مكان أنت وفى أى زمان، هو الأربعاء، وأنا بالخارج أنظر إلى المرج، أو أى شىء شائع مثل هذا الشيوع، طبعاً يحلو لى أن أقيم مسافة صغيرة بينى وبين القصيدة وبين القارئ وإياها، ولكنى لا أستطيع تحقيق نوع من السفر الشعرى إلى مكان شائق مجهول ما لم تكن هنا نقطة بداية؛ لذلك أميل إلى ابتداء قصائدى بشىء من الوضوح. أو بمعلومة معروفة، كما الحال فى (زمن البار) أو (أغنية ثلاثة فئران عميان) شىء نعرفه كلنا فيصلح من ثم لأن يكون أرضية للبناء أو نقطة انطلاق». (١)

والبحث يميل مع «بيلى كولينز» أمير الشعراء الأمريكيين، ومع «نزار قبانى» أمير الشعراء العرب.. إلى أن الوضوح فى الأسلوب هو جواز سفرها وتأشيرة وصولها إلى أكبر قاعدة ممكنة من الناس.. تأشيرة مقروءة ومسموعة ومرئية.. قدمها نزار للشعر..

---

(١)أخبار الأدب، جريدة مصرية تصدر عن وزارة الثقافة بالقاهرة، الأحد ٢٠٠٤/٤/٤ - ص ١٤.. مقال ترجمه أحمد صالح شافعى عن موقع «باولز» بالإنترنت.

المبحث الثالث
الجمال فى أسلوب نزار قبانى

الشعر عملية بناء لغوى تتم بطريقة مخصوصة على مستويات متعددة «صوتى، صرفى، تركيبى، معجمى، رمزى» سعياً إلى تقديم رؤية خاصة ومتفردة للواقع والحياة، وتكتسب هذه الرؤية تفردها من خصوصية هذا البناء، ومن خصوصية التشكيل الجمالى لعناصره ومستوياته..

والواقع أن البحث مدين للنقد الجمالى الذاتى فى اختيار مادته الأدبية وشواهده الشعرية، وفى سبر أغوارها الفنية، ولا يزعم الباحث أنه يقتفى النزعة الجمالية الخالصة كاتجاه أو منهج، بل يحاول أن يستقرئ النص قراءة جمالية تذوقية «غير انطباعية» (ذلك أن منجزات العلوم الإنسانية - أقرب العلوم للأدب - تفيد فى إخصاب رؤية من يتصدى للأنواع الأدبية، مما يشير إلى إمكانية التفرقة بين الإدراك الجمالى المعلل وقراءة التأثر الانطباعى السطحى). (١)

ونزار فى محاولة إقامة علاقة توفيق وتنسيق بين الغاية والوسيلة، جمع بين القنوات المادية فى جسد المرأة من ناحية والوظيفة الجمالية فى أساليب الشعر من أخرى، فجعل الشعر لمساً بالكلمات التى تتحول إلى أصابع تلامس مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستثارة مبرراً ذلك بقوله: «إن وظيفة الفن - من رجل المغارة حتى عصر الإلكترون - هى الملامسة». (٢) إذن فإن نزار قبانى شك فى كل شىء وآمن بالحسية فى التعبير مجانباً - شيئاً ما - طريقة التعبير التجريدية، محاولا - قدر الإمكان - عدم الإخلال باللغة، لذلك «لم يكن بد من أسلوب جديد ومن لغة جديدة، أسلوب ولغة لا ينبوان عن العربية الصحيحة، ولا يستعصيان على إدراك الجمهور».(٣) فكانت اللغة الثالثة فى الشعر التى توسطت بين لغة المعجم فلم تعارضه ولم تشذ عنه، ولغة الشارع التى اقتربت منها.

وجمال الأسلوب صفة نفسية تصدر عن خيال الأديب وذوقه.. وتكون بهدف إمتاع الذوق وإثارة النفس.. ولكى يكون الأسلوب جميلاً وتتحقق فيه ملامح الروعة الأسلوبية لابد أن تتوافر فيه قاعدتان «قوة الصورة: تلك التى تتجاوز بالعقل معناها الحرفى إلى معان مجازية أخرى، وذلك بالتمثيل، والكناية، والاستعارة، وكل ما يفتح أمام القارئ آفاقاً من التفكير والتخيل، ومن طرق تحقيق قوة التعبير والتصوير (استعمال الكلمات المألوفة محدودة المعنى، استعمال الكلمات الوصفية التى تصور مشاهد وحوادث تحرك القلب، الاستعمال المجازى للكلمات ووصفها بنعوت غريبة للمبالغة، تتحاشى الكلمات الضعيفة والحشو الفارغ والعناصر الثانوية)، قوة التركيب: ووسائله (التقديم والتأخير، الطباق

---

(١) د.أحمد زلط: دراسات نقدية فى الأدب العربى - الطبعة الثانية ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م - الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية - صـ ١٥٤.

(٢) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - صـ١٦٢.

(٣) د.محمد حسين هيكل: ثورة الأدب - دار المعارف ١٩٧٨ - صـ ٩٥.

البديعى، الإيجاز للسرعة)». (١)

ونزار قبانى نظر إلى كل شىء بعين الجمال والبهجة، فلم يكن يرى الوجه القبيح فى الأشياء، فقد رأى فى الذبحة الصدرية التى ألمت به حبيبة، ورأى فى الحزن صديقاً، فقد نظر إلى الوجه الجميل للحياة المضىء فيها، حتى علق عليه بعض النقاد بأنه الشاعر الوسيم أو أنه يرى نفسه هكذا حرام على فتاة تراه أن لا تعشقه. (٢) لذلك فإن أسلوب نزار فى الشعر عكس مفهومه الجمالي السريالى للشعر، حيث إن نزار قبانى جعل هدف القصيدة الأول هو الجمال والأناقة وأى شىء آخر هو من الأهداف الثانوية للشعر عنده «وبين ملاحظاته فى تصديره الرائع قوله: (مهمة القصيدة كمهّمة الفراشة، هذه تضع على فم الزهر - دفعة واحدة - جميع ما جنته من عطر ورحيق متنقلة بين الجبل والحقل والسياج، وتلك - أى القصيدة - تفرغ فى قلب القارئ شحنة من الطاقة الروحية، تحتوى على جميع أجزاء النفس وتنتظم الحياة كلها).... (إن الشعر زينة وتحفة باذخة كآنية الورد التي تستريح على منضدتى، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة، وصداقة العطر)». (٣)

ونحن لا نعدم النظرة الأنيقة الحضارية التى تجسد القيم الجمالية فى جميع قصائده حتى التى تتحدث منها عن الجنس فى أدق تفاصيله، فقد قال فى مقدمة ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية): «نحن بحاجة إلى كسر خزانة الجنس، والنظر إليه نظرة حضارية وعلمية، فليس من المعقول أن نكون على أعتاب القرن الحادى والعشرين ولا نزال ننظر إلى الجنس نظرة البدوى، وننظر إلى جسد المرأة كساحة حرب وميدان ثأر» .. فكيف نظر شاعرنا إلى الجنس وإلى جسد المرأة؟ وما دام البحث بصدد الحديث عن الجمال الأسلوبى فى قصائد نزار الغزلية فإن من أجمل ما كتب نزار قبانى فى التغزل بالمرأة، فى ديوانه (خمسون عاماً فى مديح النساء) يقول:

تبارك نهدك
يصرخ كالديك عند الصباح
ويترك فوق الشراشف ريشاً
ويملأ بالفستق الحلبى جيوبى
ويمنعنى أن أنامْ..
تبارك مجد السفرجل
والقصب السكرى
ومجد البياض ومجد الحليب
ومجدَ الرخامْ..

---

(١) أحمد الشايب: الأسلوب - بتصرف يسير.

(٢) نزار عابدين: الغزل فى الشعر العربي (ملامح وشعراء) - الأهالى، دمشق، سورية - ط ١٩٩٩/١ - ص ٤١٧.

(٣) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - ص ١٨٥.

تبارك هذا الأمير المثقف
يعزف مثل الكمنجات ليلاً
ويلثغ بالراء مثل الحمامْ..

اهتم نزار جماليا بكل ما يخص المرأة، حيث أفرد فى قصائده مكاناً أثيراً للنهود والسيقان، للعيون والأجفان، للأقراط والأساور، للمكاحل والعطور، فتضوعت من قصائده روائح الورد وأطواق الياسمين، وتغنت النساء بقصائد الشاعر الذى كتب عنهن أجمل كلام.. تقديس حقيقى لفتنة النساء وحديث عن الجمال المثقف النابض بالرغبة والحب والحياة، رافق هذا التقديس لجسد المرأة تغزل راق واحتفال جمالى بهذا الجسد وكل ما يخصه من هموم ومتاعب رآها الشاعر بنظرته الجمالية مصدراً من مصادر الجمال والدهشة.. فصورها تصاوير جميلة وصوراً ملونة، فقال عن دليل الأنوثة الأولى فى ديوان: (يوميات امرأة لا مبالية):

صباح اليوم فاجأنى — دليل أنوثتى الأولْ..
كتمت تمزقى وأخذت — أرقب روعة الجدولْ..
وأتبع موجه الذهبى — أتبعه ولا أسألْ..
هنا أحجار ياقوت — وكنز لآلئ مهملْ.
هنا نافورة جذلى — هنا جسر من المخملْ..
هنا سفن من التوليب — ترجو الأجمل الأجملْ..
هنا حبر بغير يد — هنا جرح، ولا مقتلْ..
أأخجل منه؟ هل بحر — بعزة موجه يخجلْ.؟
أنا للخصب مصدره — أنا يده.. أنا المغزلْ.. (١)

حتى فى طلبه لحرية المرأة كان معياره جماليا، حيث تغنى نزار قبانى بالحرية التى ينشدها للمرأة فى مقدمة ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية) بقوله: «الحرية التى أطلبها للمرأة هى حرية الحب.. حرية أن تقول لرجل يقول لها: إننى أحبك.. دون أن تقوم القيامة عليها، حرية أن تقول كل ما تقوله العصافير والأرانب والحمائم حالات وجدها وعشقها والتحامها العاطفى».. وعن نظرة المرأة للحب – وهى أيضاً جمالية – يقول فى قصيدته (صورة دوريان غراى):

كم أنت رومانسية التفكير ساذجة التجاربِ..
تتصورين الحب صندوقاً مليئاً بالعجائبِ..
وحقول غاردينيا.. وليلاً لا زوردى الكواكبِ..
مازلت تشترطين أن نبقى إلى يوم القيامة عاشقينْ..
وتطالبين بأن نظل على الفراش ممددينْ..
نرمى سجائرنا ونشعلها.. وننقر بالركبتينْ..
هذا كلام مضحك..

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١ – ص ٥٩٨، ٥٩٩.

أنا لست أضمن طقسي النفسى بعد دقيقتينْ..
فلربما تتبخر الأنهار فى عينيك بعد دقيقتينْ..
ولربما يتغير التاريخ.. بعد دقيقتينْ..
وتعود فى خفى حنينْ.. (١)

ومن ديوانه «الرسم بالكلمات» يقدم لنا نزار مفهوماً جماليا راقياً للجنس فيصفه بأنه فن جميل من الفنون الجميلة.. كالنحت والتصوير والكتابة، أى أنه يرقى به إلى مستوى الفعل الإبداعى الخلاق في مرتبة الترفع والتقديس الجمالية للفنون فقال:

يجوز أن تكونى.. شفافة كأدمع الربابهْ.
رقيقة كنجمة.. عميقة كغابهْ..
لكننى أشعر بالكآبهْ..
فالجنس – في تصورى –
حكاية انسجامْ
كالنحت، كالتصوير، كالكتابهْ..
وجسمك النقى كالقشطة والرخامْ..
لا يحسن الكتابهْ.. (٢)

إن نزار قبانى فى بغية تحقيق الجمال لأسلوبه ونول غاية الروعة والأناقة الأسلوبية عمد إلى البساطة والسهولة فى اختيار ألفاظه وانتقاء تعابيره اللغوية حتى تصل فى سهولة وجمال إلى جميع القراء «أعتبر البساطة مصدر قوتى، منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل على معادلة لتحويل الشعر العربى إلى قماش يلبسه الجميع.. منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل كالنملة وأجر الحروف والكلمات على ظهرى لأضع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس فى المقاهى وتشرب معهم الشاى». (٣)

وتحقيقاً لهذه المعادلة نجد نزار قبانى وقد استقى من العامية حرارتها وجرأتها، فامتاح من لغة الشارع والحياة اليومية ألفاظها التى لا تتعارض والمعجم اللغوى، ودعم قصائده بجمال مفرداتها الشعبية «وأنت تلمس معى فى شعره اللغة الدارجة والألفاظ المتداولة على ألسنة الناس فى مخاطباتهم العامة، وكانت هذه اللغة، أو الطريقة التى سلكها نزار، هى إحدى المرغبات التى جعلت لشعره سبيلاً سهلاً لدى الناس، وأحد العوامل التى جعلت الناس – البسطاء – يجدون فى هذا اللون من الشعر ما يدغدغ مشاعرهم ويغازل عواطفهم، فى لغة قريبة المأتى سهلة المنال، ومن ثم كان يتسع جمهور نزار ويزداد مع الأيام». (٤)

---

(١) انظر.. جريدة القاهرة – الثلاثاء ٢٠٠٤/٤/١٣ – العدد ٢٠٩ – صـ٦ – مقال للدكتورة/عزة بدر تحت عنوان «نزار قبانى .. شاعر (المزمزة) العاطفية».

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١ – صـ ٥٢٥.

(٣) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة – جـ٨ – صـ ٩٤، ٩٥.

(٤) د.عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قبانى، تنظيراً وإبداعاً – صـ ١٨٢ ، ١٨٣.

ونلمح ذلك فى قصيدة (على الغيم):

هل كان ينمو الورد فى قمتى لولم تهلى أنتِ فى ملعبى.؟
وأنتِ لى ما العطر للوردة الحمراء.. لا أكون إن تذهبى.. (١)

وفى قصيدة (على الدرب):

زر مرة ما أصبحك وابسط علىَّ أحنجكْ.
هيأت قلبى فالتصق تعرف أنت.. مطرحكْ.
واقعد معي.. أبيع عمرى كله كي أربحكْ. (٢)

وفى (كتاب الحب):

- أروع ما فى حبنا أنه ليس له عقل أو منطقْ.
أجمل ما فى حبنا أنه يمشى على الماء ولا يغرقْ.
- لا تقلقى يا حلوة الحلوات ما دمت فى شعرى وفى كلماتى.
قد تكبرين مع السنين وإنما لن تكبرى أبداً على صفحاتى. (٣)

ونزار قبانى فى إضفاء سمة الجمال على أسلوبه - الجميل أصلاً - حاكى جميع شعراء التراث، حيث كانوا يمارسون نوعاً من التأثير الإعلامى على المتلقين، وفى شعره في المرأة والجنس أى «شعره الجسدانى» نلمح ملامح الجلجلة اللغوية، حيث الطرق بأبعاد اللغة لإيصال المعنى، معتمداً فى ذلك أسلوب «المفارقة اللغوية» فيما يشبه نوعاً من محاكاة الواقع اللغوى الاجتماعى، فألفاظه في النسوان اتسمت بالرزانة والرصانة والفخامة، محاكاة لمعالم الغزل والحب والجنس، نوع من تعرية اللغة بالالتقاء مع تعرية الجسد.

وتعرية اللغة تحتاج من الشاعر جسارة وجرأة في التعامل مع اللغة، وذلك لا يصدر إلا عن شاعر امتلك زمام اللغة، ولا غرو فى ذلك «فمهمة الشاعر هى تعرية اللغة، واكتشاف القيمة التعبيرية فى كل أجزائها التى تغطيها عادات الاستعمال اليومى، وإبراز العناصر الجمالية حتى فى تلك المناطق المحرمة من اللغة التى درج الناس على تأثيم من يتعرض لها». (٤)

فالجرأة فى القول الشعرى، والتجرؤ على اللغة، وإخراج دخائلها المحظورة، وإقحامها فى معالم وعوالم قل أن دخلتها أو لم ترتادها من قبل، مثل عالم المرأة وجسدها وعلاقاتها الجنسية مع الرجل، وملابسها الداخلية كالمايوه الأزرق، أو ثوب النوم الوردى أو رافعة نهدها، هذه العمليات اللغوية الجنسية تتطلب من الشاعر - سعياً وراء الجمال الأسلوبى - أن يتجرأ على اللغة، حتى ولو تطلب منه ذلك ليَّ عنق اللغة وكسر نظام إمكاناتها، حيث «يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالى هو أن يكسر نظام الإمكانات

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - ص ٩٩.
(٢) نفسه - صـ١٠٩.
(٣) نفسه - صـ٧٦٥.
(٤) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ - صـ٢٦٧.

اللغوية». (١)

والشاعر في وعيه بهذا الكسر الفنى للنظام لا يأبه بالمجتمع والعالم من حوله، وأكد ذلك فلاسفة مدرسة براغ الأدبية فى معرض حديثهم عن تطور الأبنية الفنية، «ولهذا فهم يرفضون التسليم بأن الفن تابع مباشر للتطور الاجتماعى حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التى تمارس تأثيراً ما على الأبنية الفنية؛ إذ إن طريقة الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة من الفن نفسه، هذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة سببية آلية بين الفن والمجتمع». (٢)

ونزار قباني فى معالجته الجمالية للأسلوب تحرى مائزات الإبداع من القوة والمتعة والإثارة والتشويق، محاولاً إدماج لذة العشق بمتعة الشعر فى بوتقة «جمالية اللغة» «على أن بؤرة الإبداع والقوة والتشويق فى هذا الخطاب الشعرى أنه أخذ يشكل استراتيجية لاهبة فى «الأيروتيكا» العربية، ليس لها نظير من قبل، حيث يتحول التوق الشبقى المجسد فى كل أبعاده، وبصوت طرفيه معاً إلى موضوع جمالى يمتزج فيه العشق بالشعر، وتتجلى فيه لحظة النشوة فى فورة الجسد واللغة معاً». (٣)

واسطاع أن يسطع نجم نزار قبانى فى سماء عالم الشعر العربى، باعتباره شاعراً يتخذ من الحسية الجمالية الممثلة فى المرأة مطلقة الجمالى، فأكد أنه شاعر الحسية الجمالية المتألق، فاستطاع أن يبهر الذوق العربى بجمال أساليبه وبساطتها المنسابة فى تلقاء عفوى، كما استطاع - بأساليبه الجمالية - أن يؤكد نفسه على الذوق العربى شاعراً يعبد الجمال فى صوره الحسية، وينتظر فى شبق مرتعش تأثير هذه المعطيات الجمالية على حواسه - أولاً - وعلى انفعالاته المتوترة ثانياً، فقال:

- أعبئ حبيبـــــى نجوماً وأبنى ... على مقعد الشمس لى مقعدا.
- تخيلتُ حتى جعلت العطـــــور ... ترى، ويُشـم اهتزاز الصدى.
- جمالُك منى، فلولاى لم تـــك ... شيئاً، ولولاى لن توجــــــدا.
- ولولاى ما انفتـــــحت وردة ... ولا فقع الثدي أو عربــــــدا.
- عزفت ولم أطلب النجم بيتـــاً ... ولا كان حلمى أن أخلــــــدا.
- إذا قيل عنى: «أحس»، كفانـــى ... ولا أطلب «الشاعر الجيـــدا».
- شعرت بشيء فكونت شـــيئاً ... بعفوية دون أن أقصــــــدا.
- فيا قارئى.. يا رفيق الطــريق ... أنا الشفتان وأنت الصـــدى.
- ســـــــألتك بالله كن ناعمـــاً ... إذا ما ضممت حروفى غـــدا.
- تذكـــر وأنـــــت تمر عليهـــا ... عذاب الحروف لكى توجـــدا.

(١) نفسه - صـ ٢٥١.

(٢) نفسه - صـ ٨٦ ، ٨٧.

(٣) د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - صـ ٤٨.

- سأرتاح لم يك معنى وجودي فضولاً.. ولا كان عمري سدى.
- فما مات من في الزمان أحب.. ولا مات من غردا. (١)

ففى هذه القصيدة التى اعتبرها نزار قبانى عرس أو ليلة الافتتاح لحياته الأدبية بكاملها، فجعلها تصديراً لديوانه الأول في حياته «قالت لى السمراء» واختار لها عنوانا تقديميا فيما يشبه (المانفستو) أو تحديد المذهب فى الكتابة - وهو لا يخفى عليكم مذهب جمالى بحت بكل ما تحمل كلمة الجمال من معان - فقال: «ورقة إلى القارئ».

فى البيت الثانى يلوح نزار قبانى إلى تقنية أدبية فى مجال الصورة الشعرية، وهى «تراسل الحواس» حيث يقول:

تخيلت حتى جعلت العطور ترى، ويشم اهتزاز الصدى.

ففى رؤية العطور شيء من استعارة مدركات حاسة الشم إلى حاسة البصر، وهو تراسل حواس عادى.. أما التراسل ثلاثى الأطراف الذى تشترك فيه ثلاث حواس فهو أن يجعل الصدى وهو من مدركات حاسة السمع «صدى الصوت» جعله يهتز مثل الأشياء المادية التى تلمس، فجعل الصدى السمعي من مدركات حاسة اللمس، وليس ذلك فقط، بل هذا الاهتزاز «اهتزاز الصدى» جعله يشم كمدرك من مدركات حاسة الشم. وفى ذلك ما فيه من دلالة على قوة موهبة التخيل عند شاعرنا وسعة مداركه الخيالية، حيث كل هذا نتج عن أنه تخيل، في الفعل «تخيلتُ».

وفى البيت الذى يقول فيه:

إذا قيل عنى: «أحس»كفانى ولا أطلب الشاعر الجيدا.

«يستدعي بهذه الصيغة الماثلة في ذاكرة الشعر العربى (كفانى ولم أطلب) أبيات جده الأول (الملك الضلِّيل) وهو يقول:

ولو أنما أسعى لأدنى معيشة كفانى - ولم أطلب - قليل من المالِ.
ولكنما أسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي.

الصورة العصرية للتعبير عن الذات الشاعرة ونموذجها المثالى كما يعترف بها نزار قبانى - محاكاة متواضعة وصادقة تجرح الوعي المتعالى بالزمن - فهى تكتفى صراحة بالحس، ولا تتطلب الشعر الجيد الماجد، ترضى بنوع أدنى من حياة الفن، ولا تسعى لذراه المؤثلة العليا، تقف عند عتبة الإدراك فى منطقة المعطيات الأولى وتقنع بملامستها، تعلن عن الاكتفاء والانكفاء، وتعدل عن الطلب والسعى والحركة فى مدارج الشعر والفن.. وسواء كان هذا الاعتراف من قبيل قراءة القدرات الكامنة فى صلب الإبداع، أو النبوءة المستشرقة لمستقبله فلم يكن من نزوات الصبا أو طرائف الشباب..». (٢)

وينهى قصيدته بالنهاية الجمالية التى لم نر أروع من خاتمة ختمت قصيدة بها مثل هذه

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ١٦، ١٧ ، ١٨.

(٢) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ٥٢ ، ٥٣.

الباقة الوردية الأنيقة من الحب والتغريد التى تعزف لحن الخلود «خلود الذكر والبقاء» رافضة الموت والفناء..

فما مات من - في الزمان - أحب.. ولا مات من غردا..

وتلاحماً بين النظرة الجمالية - لدى شاعرنا - والثقافة الحضارية الواسعة عنده، تكونت الصورة الشعرية فى قصائده. فامتاح الألفاظ الغربية من الثقافات والحضارات الحديثة فى أوروبا والعالم الغربى ليرقى - جماليا - بتعابيره الأسلوبية، وذلك عن رغبة صادقة ووعى تام بهذا الاستلهام وبحقيقة التعبير الفنى «حيث تتفجر الرغبة فى تشكيل الصورة الشعرية على أساس من حقائق الفلسفة الجمالية النظرية، وفقاً لثقافة الشاعر، ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفنى».(١) فنزار كان واعياً تمام الوعى بالأخذ اللغوى من الثقافات الأخرى فقال: «أنا تجرأت على اللغة حتى استعمال كلمات لاتينية، مثل: التليفون ووضعها فى الشعر، وأدخلت القضايا اليومية فى الشعر؛ لأن الشاعر لا يعيش على أرض غير أرض البشر، ولا يخاطب الملائكة وسكان الكواكب الأخرى». (٢)

واستخدام مفردات غير عربية سمة أسلوبية تمنح شعر نزار قبانى بعداً جماليا ثقافيا حضاريا، اكتسبه من خلال ثقافته عبر رحلاته في بلاد العالم مترامية الأطراف شرقاً وغرباً. ومن خلال تجاربه الحياتية. وبالرغم من أن هذه الألفاظ هى مفردات يومية، فإنها لا تجرى على كل الألسن، وذلك باعتبارها تخص طبقات معينة من بنية المجتمع لاسيما الأرستقراطية المرفهة. ومن أمثال هذه الألفاظ «لينين - دون كيشوت - اللوفر - آلاسكا - سيراميك - سموكن - كريستيان ديور - ناتاشيا - غاردينيا - دوريان غراى - مانيكور - بيانو - مايوه - سامبا - الأليزيه - ويسكى - ريجيم - تشايكوفسكى - بيتهوفن - بيتزا».

ومن عناوين قصائده التي أطعمها بالمفردات الأجنبية: «سمفونية على الرصيف، تلفون، Ala Garconne، كريستيان ديور *، صورة دوريان غراى، أوريانتيا، لوليتا، قصة راشيل شوار زنبرغ، سوناتا، دونيا ماريا، حارقة روما، لوكنت فى مدريد، أوراق إسبانية، الدخول إلى هيروشيما».

وحفاظاً من البحث على منهج جمالية النص، وثباتاً من الباحث على المبدأ الذى يؤمن فى قيمة أن يحيا القارئ مع النص - سبراً لأغواره الجمالية - أطول وقت ممكن، ندرج هذا النص الجمالى من أشعار نزار قبانى من ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» وقصيدة تحت عنوان «معها فى باريس»:

- لا الشعر يرضي طموحاتي ولا الوتر إني لعينيك باسم الشعر أعتذرُ.
- حاولت وصفك فاستعصى الخيال معي يا من تدوخ على أقدامك الصورُ.
- يروجون كلاماً لا أصدقه هل بين نهديك، حقا، يسكن القمرُ؟

---

(١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب: مكتبة غريب، القاهرة - ط ١٩٨٤/٤ - ص ٨٨.

(٢) نزار قباني: مجلة «نصف الدنيا» - العدد ٣٤٤ - فى ١٩٩٦/٩/١.

* تسريحة أو قصة شعر غربية: Ala Garconne - كريستيان ديور: عطر فرنسى تستخدمه النساء.

- كم صعبة أنت.. تصـــــويراً وتهجية — إذا لمستك يبكى فى يدى الحجرُ.
- من أنت؟ من أنت؟ لا الأسماء تسعفنى — ولا البصيرة تكفينى ولا البصـــرُ.
- نهداك.. كان بودى لو رســـــمتهما — إذا فشلت فحسبى أننى بشـــرُ.
- أيا غمامة موســـيقى تظللنـــى.. — كذا ينقط فوق الجنة.. المطـــرُ.
- الحرف يبدأ مـن عينيك رحلتـــه — كل اللغات بلا عينيك تندثـــرُ.
- يا من أحبك حتى يســـتحيل دمى — إلى نبيذ، بنار العشـــق يختمـرُ.
- يسافر الحب – مثل السيف – فى جسدى — ولم أخطط له لكنه القـــــدرُ.
- هزائمـــى فى الهـــوى تبدو معطـــرة — إنى بحبك مهزوم، ومنتصـــرُ.
- تركـت خلفى أمجـادى وهـــا أنــذا — بطول شعرك –حتى الخصر–أفتخرُ.
- ماذا يكون الهـــــوى إلا مخاطـــرة — وأنت أجمل ما فى حبك الخطـــرُ.
- يا من أحبك حتى يســتحيل فمـــى — إلى حدائق فيها الماء.. والثمـــرُ.
- جزائر الكحل في عينيك مدهشـــة — ماذا سأفعل لو نادانى الســـفرُ؟..
- سمراء إن حقول التبــغ مقمــــرة — ولؤلؤ البحر شفاف ومبتــــكرُ.
- هل تذكرين بباريــــس تســـكعنا — تمشين أنت فيمشى خلفك الشجـــرُ.
- خطاك فى ســـاحة «الفاندوم» أغنيـة — وكحل عينيك فى «المادلين»ينتشرُ.
- صديقة المطعم الصينى.. مقعدنـــا — مازال فى ركننا الشعرى، ينتظـــرُ.
- كل التماثيل – فى باريـــس – تعرفنـا — وباعة الورد والأكشاك والمطـــرُ.
- حتى النوافير فى «الكونكورد» تذكرنا — ما كنت أعرف أن الماء يفتكـــرُ.
- نبيذ «بوردو» الذى أحســوه يصرعنى — ودفء صوتك لا يبقى ولا يـــذرُ.
- مادمت لى فحدود الشـــمس مملكتى — والبر، والبحر، والشطآن،والجـــزرُ.
- مادام حبك يعطينى عبــاءتــــه.. — فكيف لا أفتح الدنيا.. وأنتصـــرُ.
- سأركب البحر.. مجنوناً ومنتـــحراً — والعاشق الفذ.. يحيا حين ينتحـــرُ. (١)

بالطبع القصيدة لوحة فنية جميلة أو لوحة جمالية فنانة. اشتركت فيها جميع عناصر البناء الفنى الرائع، وسمات الأسلوب الجمالى الأنيق.. فنحن نرى فيها الألفاظ الأجنبية التى انتقاها نزار بحسه وروعة ذوقه من ثقافات وحضارات النور والجمال والحرية. وبالرغم من شاعرية الكلمات وأناقتها معجميا، فإن نزار قبانى قام بتشعير هذه الألفاظ سياقيا وإدخالها ضمن فلسفة الجمال فى شعره الغزلى، ذلك أن بعض النقاد يرون أن كل الألفاظ على قدر واحد من الطاقة الشعرية، والمحك فقط لدى الشاعر، «فليست هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما هناك أساساً «تشعير» للكلمات المستحدثة». (٢) وذلك يدل على أن شعر نزار قبانى فى المرأة اتسم بالجمال الأسلوبى، أو أن أسلوبه فى شعر المرأة اتسم بالجمال.

مثل المفردات الأجنبية ألفاظ الحياة اليومية قام نزار قبانى بتشعيرها طبق مبدأ الجمالية

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٤ – صـ ١٠٦، ١١٢.

(٢) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبي – صـ ٢٦٧.

الفنية لذلك «يرى مجاهد عبدالمنعم الناقد الأدبى وأستاذ الفلسفة أن نزار قبانى استطاع أن يحول لغة البسطاء العادية إلى لغة جمالية فهو يستخدم كلمات رشيقة، ويتمتع بجرأة فى استخدام المصطلحات المعاصرة دون محاولة للبحث عن مقابل لها فى قواميس اللغة القديمة» .(١) مما يضفى على أسلوبه جمالاً وأناقة وروعة.

مثلاً كلمة «التدخين» أو «السجائر» هى لفظة يومية معاصرة، تزخر بها محادثات الحياة اليومية أكثر من استعمالها فى المعاجم والقواميس بين علماء اللغة والأدب، نجد نزار قبانى يجعل من السجائر طرفاً فى ثنائية حميمة، عله أكثر من طرح جدلية المرأة والسجائر فى قصائده، فتحلو بيمينه السيجارة وتكون لها نكهة ومذاق عندما تعلق صديقته فى يسراه، كما ألمح إلى تدخين المرأة نفسها للسجائر فى قصائده.. وتعجب المرأة به فى لحظات التدخين فيقول فى قصيدة «صديقتى وسجائرى»:

- واصـــل تدخينك .. يغرينـــى	رجل فى لحظـــة تدخينِ.
- هى نقطة ضعفـــى كامـــرأة	فاستثمر ضعفى وجنونى.
- ما أشهى تبغك.. والدنيـــا	تستقبل أول تشـــرينِ.
- دخن.. لا أروع من رجـــل	يفنى فى الركن ويفنينى.
- أشعل واحدة من أخـــرى	أشعلها من جمر عيونـــى.
- ورمادك.. ضعه في كفـــى	نيرانك ليست تؤذينـــى.
- أحرقنى، أحرق بى بيتـــى	وتصرف فيه كمجنـــونِ.
- فأنـــا كامـــرأة يكفيـــنى	أن أشعر أنك تحمينـــى. (٢)

مازلنا نسير - رويداً رويداً - مع شاعرنا فى رحلة البحث عن الجمال، فى الدنيا من حيث المرأة التى اتخذ فيها مطلقه الجمالى، وفى أسلوبه الشعرى الذى حاول طرق كل باب وسلوك كل طريق يحقق له غرضه الجمالى فى شعره، فيضفي على قصائده بالمرأة تلك الجمالية الأسلوبية المرجوة. فنجده أحيانا يجنح إلى الفلسفة، وتناول النظريات الفلسفية والأفكار الحكمية، التى توطد قضية الحب وتبعد بشعره عن الجفاف والبهت، وتحقق له انسجاماً مع الواقع حيث يقول: «حين يعجز الشاعر عن إقامة التوازن بين فنه وموقفه من العالم فإن عليه أن ينسحب من الشعر فوراً». (٣) ويؤكد على أن النص الشعرى يجب أن يكون جميلاً ومفيداً فى الوقت ذاته فقال: «إن النص الشعرى الذى يتوجه للإنسان يمكنه أن يكون جميلاً ومفيداً في الوقت ذاته». (٤) والأفكار الفلسفية فى شعره بعدت بقصائده عن البرود والانغلاق ثم أضافت إليها بعداً جماليا خلاباً وجذاباً طالما سعى إليه نزار قبانى «فحتى لا يصاب الشعر

(١) نوال مصطفى: نزار قبانى وقصائد ممنوعة - مركز الراية للنشر والإعلام، القاهرة - ط ١٩٩٨/٢ - ص ٢١٨.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ ٣٩٦ ، ٣٩٧.

(٣) نزار قبانى: الكتابة عمل انقلابى - ص ١٨.

(٤) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - جـ٨ - صـ ٣٩٦.

بالجفاف والبرود والبهت والانغلاق والإبهام معاً، ليكن تناول الأفكار الفلسفية والتعبير عنها منسجماً مع طبيعة الشعر الإيحائية وقيمته الجمالية، ومنصهراً برؤية ورؤيا شعريتين ». (١)

والأبيات التي نشتم فيها روائح الفلاسفة وأفكارهم كثيرة جدا فى ديوان نزار قبانى، فالبحث عن الحب أو عن الخلاص تبلور كثيراً فى شعره، كذلك محاولة تعريف الأشياء والحاجات من حولنا والبحث فى أصولها وجذورها، وفتح نافذة تجاه المطلق ومعرفة المجهول، وحسب جان برتليمى « أصبح الشعر وسيلة للمعرفة، بل لأرفع أنواع المعرفة، فهو الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق، وهدفه هو معرفة المجهول والتعريف به ». (٢)

ففى قصيدة «دموع شهريار » من ديوان «الرسم بالكلمات » نلمح النظرة الفلسفية العميقة التى يتحدث بها شاعرنا إلى صديقته فيبدأ متسائلاً:

ما قيمة الحوار...؟

ما قيمة الحوار...؟

مادمت، يا صديقتى، قانعة.. بأننى وريث شهريار..

أذبح، كالدجاج، كل ليلة.. ألفاً من الجواري..

أدحرج النهود كالثمار..

أذيب فى الأحماض كل امرأة.. تنام فى جوارى..

لا أحد.. يفهمنى..!

لا أحد يفهم ما مأساة شهريار..

حين يصير الجنس - فى حياتنا - نوعاً من الفرار..

مخدراً نشمه فى الليل والنهار..

ضريبة ندفعها.. بغير ما اختيار..

حين يصير نهدك المعجون بالبهار..

مقصلتى.. وصخرة انتحارى..

صديقتى.. مللت من تجارة الجوارى..

مللت من مراكبى.. مللت من بحارى..

لو تعرفين مرة.. بشاعة الإحساس بالدوار..

حين يعود المرء من حريمه..

منكمشاً كدودة المحار..

لن تفهمينى أبدا......لن تفهمى أحزان شهريار..

(١) د.عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل - عالم المعرفة عدد٢٧٩- سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت - صـ ٣٠.

(٢) جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، ترجمة: د.أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر، ١٩٧٠، صـ ٥٢٣، ٤٢٤.

فحين ألف امرأة.. ينمن فى جوارى..
أحس أن لا أحد.. ينام فى جوارى.. (١)

كذلك تضفى الفكرة الفلسفية فى قصيدة «هاملت شاعراً» لوناً جماليا، يبروز القصيدة من مقدمتها حتى خاتمتها، ويوضح فلسفة نزار فى الحب وفى الحياة، تلك الفلسفة الحادة التى لا تعرف الوسط ولا تعتقد فى أنصاف الحلول:

أن تكونى امرأة أو لا تكونى..... تلك.... تلك المسألةْ..
أن تكونى امرأتى المفضلةْ.. قطتى التركية المدللةْ..
أن تكونى فى حياتى المقبلةْ.. نجمة أو وردة أو سنبلةْ..
تلك.. تلك المشكلةْ..
افهمينى..
أتمنى - مخلصاً - أن تفهمينى..
ربما أخطأت فى شرح ظنونى..
ربما لم أحسن التعبير عما يعترينى..
ربما سرت إلى حبك معصوب العيونِ..
ونسفت الجسر ما بين اتزانى وجنونى..
أنا لا يمكن أن أعشق إلا بجنونى..
فاقبلينى هكذا.. أو فارفضينى..
انصتى لى..
أتمنى - مخلصاً - أن تنصتى لى..
ماهناك امرأة دون بديلِ..
فاتن وجهك ..لكن فى الهوى.. ليس تكفى فتنة الوجه الجميلِ
افعلى ما شئت لكن حاذرى
حاذرى أن تقتلى فىَّ فضولى..
تعبت كفاي يا سيدتى.. وأنا أطرق باب المستحيلِ..
فاعشقى كالناس، أو لا تعشقى.. إننى أرفض أنصاف الحلولِ.. (٢)

* ويقول فى «كتاب الحب»:

- أحببتنى شاعراً طارت قصائده ... فحاولى مرة أن تفهمى الرجلا..
- وحاولى مرة أن تفهمى ملـــــى ... قد يعرف الله فى فردوسه المللا..

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٥٤٤ وما بعدها.
(٢) نفسه - صـ ٦٧٧ وما بعدها.

- لى شهوتى مثلما للناس شهوتهم   ولستُ ربا خرافيا ولا بـــطلا.. (١)

* ومن «كتاب الحب» أيضًا قال:

أجمل ما فيك هو... الجنونْ..

أجمل ما فيك - إذا سمحت لي -

خروج نهديك على القانونْ..

- تعرَّي.. فمنذ زمان طويـــل   على الأرض لم تسقط المعجـزاتْ.

- تعرَّي.. تعرى.. أنا أخـــرس   وجســمك يعرف كل اللغــاتْ. (٢)

من خلال القصائد والمقتطفات السابقة نجد كيف تلاحمت الفلسفة مع الجنس مع الشعر فى خطاب الفن الجمالى الذى تتجسد فيه الفلسفة الجسدانية ممتزجة بالجمالية اللغوية «وتتجلى فيه لحظة النشوة فى فورة الجسد واللغة معاً، فيصبح تجلياً حارقاً لحرية الإنسان، وهو يخترق سقف المجتمع وحصار لغته، فيصبح حركة فى الحياة بمقدار ما هو تحرر فى الفن». (٣)

لم يكتف نزار بما سبق من تقنيات فى إضفاء اللمسة الجمالية على أسلوبه بل اعتمد أساليب وتقنيات أخرى مثل الحكمة وحسن ختام قصائده، والحكمة لديه جاءت فى أول القصيدة ووسطها وآخرها، لكن يجب أن نلاحظ أن حكم شاعرنا ليست موروثة ترجعنا إلى رصيد القيم الأخلاقية العربية القديمة بقدر ما هى شخصية تبلور تجاربه الحياتية، لكنها تنسجم مع روحها العام، فهى توسع دائرتها دون أن تكرر مدلولاتها الجزئية. فى هذا الجانب الشخصى الدلالى تكمن قيمة حكمه التى يغلب عليها الطابع الجمالى غالباً، ذلك أن الشاعر التزم فى ضرب حكمه من متانة اللغة وقوة التعبير ما جعل لها طاقات إيحائية وقيم جمالية.. والحكمة لدى نزار من أبرز مظاهر التعبير، وهى هنا لا تهمنا من حيث الظروف التى حفت بالشاعر فى النظم، ولا من حيث ما أحاط بشعره من ملابسات، وإنما من حيث هى أسلوب من أساليب التعبير.

«تمثل الحكمة جانبا مهما من التراث الثقافى فى كل أمة، فهى تنطق بتجارب الإنسان، وتعكس قيم المجتمع فى أوجز لفظ وأبلغ معنى، ومن خصائصها أن ترد على لسان الكبير كثيراً من قبل أن سداد التجربة يثبت بطول الزمن، لكن السماع قد ينطق بها الصغير.. ويعظم شأن الحكمة بتدقيق التجريب ومزيد التجريد، مما يؤول إلى الخلق فيها والابتكار وتضخيم الرصيد»(٤). وليس بمستغرب على الباحث أن يؤكد أن أسلوب الحكمة من أوسع الأساليب انتشارا فى شعر نزار قبانى مما أضفى عليه جمالية أسلوبية تتوج أغلب قصائده، ذلك حيث إنه امتاح كثيراً من تراث الشعب ولغتهم وتعابيرهم اليومية واسعة الانتشار فالحكمة «أثرها فى الآداب الشعبية اليوم كبير وجريانها فى اللهجات ملحوظ، فالحكمة أحيا فى لغة التخاطب

---

(١) نفسه - صـ ٧٥١.

(٢) نفسه - صـ ٧٦٨.

(٣) د. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية- صـ ٤٩.

(٤) د.محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦ - صـ ٣٣١.

اليومى». (١)

والملاحظ أنه فى شعر نزار قبانى صعب - دائماً - تمييز الحكمة عن مرسل الكلام، حيث ألفيناها كثيراً منصهرة غاية الانصهار فى التركيب العام، ومرتبطة ارتباطاً كبيراً بحدود معانى السياق، فحكمه عامة وإن تميزت باستقلال التركيب غالباً فإن كثراً منها ورد منصهراً مع السياق مبنى ومعنى، وذلك يرجع إلى الطبيعة الغنائية فى قصائده الرومانسية أو قصائده فى المرأة بالعموم، إذ «فى الغنائيات الرومانسية - خاصة التأملية منها - فقد نجح الشاعر فى معظم تأملاته الوجدانية أن يصوغ البيت المثل أو البيت الحكيم، فى بنية القصيدة تارة أو فى خواتيمه تارة أخرى، لقد أسهمت حكمة الشاعر وخلاصة تجاربه فى مثل صياغة النماذج التأملية. وإننا فى ذلك نجد سطوة الحواس أو دفقة المشاعر المتداخلة... ». (٢)

وتمكن الألفاظ عند شاعرنا ولد لديه هذه الأساليب، فقد بدا لنا من خلال متابعة نتاجه الأنثوى أن الشاعر مولع بتتويج قصائده بالحكم الحورية الجميلة المبتكرة وليدة الحالة الشعورية التى تعلل ما تقدم وتبرر ما سيأتى وتجمل ما تفرق، ولا تستوقفنا هنا ظاهرة إيحاء اللفظة أو الجملة فحسب بل يوقفنا ثراء الدلالة فيها وإحكام صياغتها أيضاً.. وسوف ندرج نماذج جمالية من أبيات الشاعر التى حملت في طياتها الحكمة الفلسفية: فمن قصيدة «لحمها وأظافرى» يقدم مطلع القصيدة بهذا البيت:

- لا تقولى: أرادت الأقـــــدار ... إنك اخترت.. والحياة اختيارُ.

الأعمال الكاملة - جـ ١ - ص ٧٣٠.

- أنا أحبك.. حاول أن تساعدنى ... فإن من بدأ المأســــاة... ينهيها..

الأعمال الكاملة - جـ ١ - ص ٧٢٠.

- ضعى أظافرك الحمراء فى عنقـــى ... ولا تكونى معى شـــاة.. ولا حملا..

- وقاومينى بما أوتيت من حيـــل ... إذا أتيتك كالبركان مشـــتعلا.

- أحلى الشفاه التى تعصى، وأسوأها ... تلك الشفاه التى دوماً تقول: بلــى.

الأعمال الكاملة - جـ ١ - ص ٧٦٩.

- لم أعد دارياً.. إلى أين أذهـــب ... كل يوم أحـــس أنـــك أقربْ..

- اعتيادى على غيابك صعــــب ... واعتيادى على حضـــورك أصعبْ.

- كم أنا.. كم أنا أحبك.. حتـــى ... أن نفسى من نفســـها.. تتعجبْ.

- أنت أحلى خرافة فى حياتـــى ... والذى يتبع الخرافـــات يتعبْ.

الأعمال الكاملة - جـ ١ - صـ ٦٩٦.

- ســـأرتاح.. لم يك معنى وجودى ... فضـــولاً.. ولا كان عمرى سدى..

- فما مات من - فى الزمـــان - ... أحـــب.. ولا مـــات من غردا..

الأعمال الكاملة - جـ١ - ص ١٨.

---

(١) نفس المصدر والصفحة.

(٢) د.أحمد زلط: دراسات نقدية في الأدب المعاصر - ص ١٥٤.

- أنا عنك ما أخبرتهم.. لكنهـــــــم لمحوك تغتســـــلين في أحداقـى..
- أنا عنك ما كلمتهم.. لكنهـــــــم قرأوك فى حبرى وفى أوراقـى..
- للحُب رائحة.. وليس بوســــعها أن لا تفـــــوح.. مزارع الدراق..

الأعمال الكاملة - جـ١ - صـ٧٤٣.

أخاف أن أقول للتى أحبها: «أحبها»
فالخمر فى جرارها.. تخسر شيئاً عندما نصبها..

الأعمال الكاملة - جـ١ - ص ٥٥٣.

- مثلما تطرد الغيوم الغيومـــــا الغرام الجديد يمحو القديمـــــا..
- قضى الأمـــــر والتقيت بأخرى والسماء استعدتها والنجومـــــا..
- لا تموت الخيول بـرداً وجوعـــــاً إن للعاشـــــقين ربا رحيما..
- يا أنانية الشفاه، اعذرينـــــى لا يـظل الحليم دومـــــاً حليما..

الأعمال الكاملة - جـ١ - صـ١٠١، ١٠٢.

- اغضب كما تشاءُ.. واجرح أحاسيسى كما تشاءُ..
فكل ما تفعله سواءُ.. وكل ما تقوله سواءُ..
فأنت كالأطفال - يا حبيبى - نحبهم مهما لنا أساءوا..
اغضب.. فلولا الموج ما تكونت بحورُ..
كن عاصفاً.. كن ممطراً.. فإن قلبي دائماً غفورُ.
اغضب فلن أجيب بالتحدى.. فأنت طفل عابث يملؤه الغرورُ..
وكيف من صغارها.. تنتقم الطيورُ..

الأعمال الكاملة - جـ١- صـ ٥٢٠ ، ٥٢١.

أسألك الرحيلا
لنفترق قليلا.. لخير هذا الحب يا حبيبى وخيرنا.. لنفترق قليلا..
لأننى أريد أن تزيد فى محبتى أريد أن تكرهنى.. قليلا..
بحق أحلى قصة للحب... فى حياتنا.. أسألك الرحيلا..
لنفترق أحبابا
فالطير كل موسم.. تفارق الهضابا..
والشمس يا حبيبى
تكون أحلى عندما تحاول.. الغيابا..
من أجل حب رائع يسكن منا القلب والأهدابا..
وكى أكون دائماً جميلة.. وكى تكون أكثر اقترابا..
أسألك الذهابا..

الأعمال الكاملة - ج١- ص ٧١٤ ، ٧١٥.

من قراءة واحدة للنماذج السابقة نستطيع أن نشتم رائحة الحكم اليومية والأمثال الشعبية والنظريات الطبيعية التى تزخر بها هذه الأبيات مثل:

- « فإن من بدأ المأساة ينهيها » (من كسر شيئاً فعليه إصلاحه).
- « أحلى الشفاه التى تعصى ، وأسوأها   تلك الشفاه التى دوماً تقول: بلى ».
« أى الممنوع دائماً مرغوب ».
- « للحب رائحة وليس بوسعها   أن لا تفوح.. مزارع الدراق ».
« الحب تفضحه العيون » أو « على وشك يبان يا نداغ اللبان ».
- يا أنانية الشفاه اعذرينى   لا يظل الحليم دوماً حليما..
« أى: اتق شر الحليم إذا غضب ».
- « فأنت كالأطفال يا حبيبى نحبهم مهما لنا أساءوا ».
« فالأطفال أحباب الله ».
- « لأننى أريد أن تزيد فى محبتى.. أريد أن تكرهنى.. قليلا.. »
« ما محبة إلا بعد عداوة ».

الفصل الثانى
اللغة الشعرية

١- المبحث الأول: لغة شعر الغزل.

٢- المبحث الثانى: الظواهر اللغوية.

٣- المبحث الثالث: مستوى الأداء اللغوى.

المبحث الأول
لغة شعر الغزل

مدخل..

إن تناولى لشعرية اللغة في غزل نزار على عدة محاور ومستويات فنية عملنا على المقاربة بينها، وتظل هذه المقاربات محتفظة بطابعها العفوى بالرغم من محاولة إدراجها فى أنساق لاحقة تشف عن منظومات شعرية متجانسة من بعض الوجوه، منفردة فى معظم الأحيان، ومحكومة دائماً بكفاءتها فى التواصل الحميم مع القارئ واستثارة قدرته على التذوق الجميل، على أن تناولى بالدراسة لهذه الشعرية لا يعنى اقتراح مذهبية جديدة أو حكم قيمة مسبق بقدر ما يعد إشارة إلى بعض الخواص اللافتة فى طبيعة هذه الشعرية.. فالحكم آفته الهوى، وموازين النقد مهما تذرعت بالحياد والموضوعية فهى فى نهاية الأمر محصلة لرؤية الناقد.

إن أقرب العتبات والمداخل إلى النص الأدبى لسبر أغواره وإضاءته، وكشف عوالمه هو اللغة، وذلك «أن الأدب فن لغوى من حيث إن أداة التعبير فيه هى اللغة..... واللغة فى إطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها فى العمل الأدبى منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعالات... ». (١)

فباللغة يمكن للناقد أن يتناول النص من داخله عن طريق مبدأ «المحالة» تلك التى تعنى أن يحل الناقد فى النص مستعيداً حياة المبدع نصه بعيداً عما يحيط بالنص من عوامل خارجية، فيدرسه من خلال العلاقات الداخلية بين عناصره، حيث يستجوب النص ويسأله عن احتكاكه البدئى بالأشياء وعلاقاته الأولى بالعالم، ويبحث فيه عن اللغة التحتية والوجوه الأخرى التى تحتملها قراءة النص أى ما وراء القراءة، ويواجه النصوص مواجهة مباشرة فينظر إليها بعينه هو لا بأعين النقاد الآخرين، ويستمع إلى صوت الشاعر نفسه لا كلام النقاد عنه، إذ إننا نؤمن أن فرقاً كبيراً بين الوفاء للنص وإضاءته، وأن عجزاً كبيراً أمام النص أن نرى فيه أقل مما ينبغى إذ «لم يعد كافياً فى التحليل النقدى المعاصر أن يقال عن (لغة الشعر) إنها جميلة، أو غامضة، أو مختلفة، إنما ينبغي أن تدرس باعتبارها (ظاهرة) قابلة للرصد والتحليل الدقيق والخروج بنتائج علمية جمالية». (٢)

وبما أن الأدب فن لغوى، والنص الشعرى هو نص لغوى فى المقام الأول، فلابد حتماً أن سيكون لعلم اللغة دور بارز فى مجال الدراسات الأدبية. فلقد أحرز علم اللغة العديد من نقاط التقدم فى قراءة العمل الأدبى فى الأبحاث الغربية «وكان طموحه يتمثل فى إقامة تصورات علمية للغة

---

(١) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - دار المعارف - الطبعة الأولى ١٩٨٤ - ص ١٢.

(٢) جون كوين: اللغة العليا - ترجمة د/أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - الطبعة الثانية ٢٠٠٠ - ص ٧.

تطابق نموذج العلوم المزدهرة». (١) فاللغة فى الأدب ليست وسيلة كما هى فى العلم، بل هى فى الأدب غاية جمالية فى ذاتها، فمن المعروف «أن النص الأدبى خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو خطاب تركب في ذاته ولذاته..». (٢)

فوظيفة الشاعر هى الرسم بالكلمات، وأداته هى اللغة ومادته التى يشكل بها عمله الفنى، فاللغة فى الشعر كاللون لدى الرسام والحجر لدى الفنان التشكيلى والنغمة لدى الموسيقار، لذلك قيل: إن «ماهية الشعر هى كيفية خاصة فى التعامل مع أداة عامة هى اللغة، ومشكل الشاعر - تأسيساً على هذا - ليس مشكل (توصيل) وإنما هو مشكل (تشكيل)». (٣)

لذلك يعمد الباحث فى دراسة اللغة - شيئا ما - إلى «المنهج الأسلوبى إذ يدرس مستويات اللغة جمعياً (الصوتية والتركيبية والدلالية) من خلال بحث علمى، فإنه يقدم صورة علمية عن النص الأدبى.. ذلك أن التحليل الألسنى للأدب يعتبر أن اللغة أصوات، وألفاظ، وتراكيب فنص أدبى ذو دلالة، والنص الأدبى موضوع لمعرفة قائمة بذاتها، وهو - كما سبق - يتألف من مستويات عديدة.. المستوى الصوتى والمستوى اللفظى والمستوى التركيبى والمستوى الدلالى...». (٤) هكذا نجد ما للغة من أهمية فى قوام وبنية النص الشعرى فهى مفتاح القصيدة، فمن خلالها يمكن تحليل النص الشعرى من أصوات وألفاظ وتراكيب ودلالات، وصولاً بها - أيضاً - إلى الصورة الشعرية والموسيقى المنبعثة فى النص..

معجم شعر الغزل

إن المعجم الشعرى للشاعر يعتبر أهم صفة يمكن أن تميزه عن غيره بطريقة علمية، واللغة الشعرية عند نزار واحدة من أهم مظاهر الخصوصية لديه، فشاعرنا له طائفة من المفردات التى تنسبها الأذن مباشرة إليه دون تردد من خلال ما تثيره فينا من أجواء نزارية، بحيث تصبح كلماته من خصوصياته ومتعلقاته مثل جواز سفر أو إثبات شخصية، وأهم سمات مفرداته أنها جريئة تتسم بالحرية والصراحة من ناحية والبساطة والسلاسة من ناحية أخرى؛ لذلك قيل: «إن نزار قبانى نال الإعجاب وانتزع حظوة الشباب عن طريق المحرمات وتحرى البساطة والسلاسة فى التعبير». (٥) ولأن البحث غير معنى بقضية المحرمات فى شعر نزار فإن أول ما يلفت انتباه القارئ أنه يتحرى البساطة وسلاسة التعبير. ونزار قبانى كثيراً ما يدافع عن لغته السهلة لأنها قادرة على التأثير فى المتلقى فيقول: «إننى أصنع لغة شعبية تعطى نفسها فى سهولة ويسر وتلقائية دون مشقة وعناء». (٦) ونزار قبانى من أوسع شعراء العرب معجماً شعريا، فهو يمتلك ثروة لفظية غزيرة تبعاً لثراء ثقافته واتساع اطلاعاته وتفتق آفاقه، فقد لعبت ثقافاته المتعددة دوراً بارزاً فى إثراء لغته حيث عرف لغات أجنبية مثل: الفرنسية

(١) محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - دمشق ١٩٩٤ - وزارة الثقافة بالجمهورية العربية - ص ٩٢.
(٢) نفسه - صـ ٩٤.
(٣) عبدالمنعم تليمة - مداخل إلى علم الجمال الأدبى - دار الثقافة - ص٩٩.
(٤) محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب -صـ ١٢٨.
(٥) مجلة «أخبار الأدب» - القاهرة ١٩٩٣/١١/٢١م - العدد ١٩ - صـ ٧.
(٦) نزار قبانى: مجلة «العربى» الكويتية - أغسطس ١٩٩٢- صـ ٩٩.

والإنجليزية والإسبانية، غير أنه عاصر حركة التجديد اللغوى فى الشعر العربى الحديث، وهذا بالطبع يردع زعم بعض النقاد الذين رأوا أن خاصية التكرار في شعر نزار ناتجة عن محدودية معجمه وضيق مفرداته وتواضع ثقافته، وحصروها فى مائتى مفردة فقط. (١) واتساع ثقافته- حتى بطبيعة عمله الدبلوماسى الذى أهله أن يحلق فوق كثير من عواصم العالم - أثرى لغته، فالمعجم هو كم وكيف الألفاظ التى تكونت فى ذاكرة الشاعر من خلال تجاربه وقراءاته حيث يقول جون لاينز: «إن السلوك اللغوى إنما هو فعالية معتمدة على الثقافة». (٢) ولست منفرداً بجديد إذ أقول: إن كسر التابوهات الجنسية كلها لدى شاعرنا أوجد لديه فتوحات لغوية غاية فى الجدة والطرافة يقول:

لن يقف شيء أمام طموحاتى الشعرية
وشبقى اللغوى
لن يقف شيء أمام نزيف كلماتى
وصراخ شهواتى. (٣)

كان مجمل الرأى فى أدب نزار قبانى محكوماً عليه بقيمته شاعراً غنائيا يوجه كل طاقاته الإبداعية فى المرأة، كفراشة تحوم - عمرها كله - حول زهرة جميلة فحسب، فإذا بمركز الثقل فى دراسته ينتقل إلى مكانته أديبًا ذا موقف، وإلى ما يشف عنه عالمه الفنى واللغوى من دلالات فلسفية وفكرية بالغة الأثر والخطورة..حيث فتح - منذ البدء- مجالاً للحوار مع متلقيه ليحركه ويثيره، فالعلاقة بين الأديب والمتذوق علاقة «حوار مستمر». فمهمة اللفظة الشعرية أن تنقلنا من النص إلى الكون والعالم من حولنا؛ لذلك يقول الدكتور أحمد درويش: «وبنية الظاهرة اللغوية فى مجملها ليست إلا جزءاً من بنية الكون........ والنموذج الذى يتكون انطلاقاً من شعر اللغة ينبغى أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر خارج اللغة، أن ينقلنا من الأوراق إلى الحياة كما يقول تسارا». (٤) وهكذا كانت اللفظة اللغوية فى معجم نزار الشعرى مفعمة بالحياة نابضة بحركة الناس، ملتصقة بجو نزار الشعرى الأديب وخطابه ووعيه حتى إن ألفاظاً بعينها عندما نسمعها لا نتردد فى تحديد قائلها فهو أول من يتبادر إلى الذهن عند سماعها مثل: «السامبا - الكولا - الأيس كريم - الفنجان - الكونكورد - النبيذ - باريس - الضوء الأحمر - بلقيس - النساء - التدخين - الموسيقى - التوليب الأحمر - نرجسية - حلمة - نهدان - الشفاه المشبوهة - ساق - تاريخ النساء - جنس».

بالنظر إلى مفردات نزار قبانى الشعرية نجد معجمه الشعرى ينقسم قسمين «غزلى وسياسى»، فعندما تقابلنا مفردات لغوية ناعمة مثل: الشفاه - العيون - النهد، الحلمة، الفم، الساق، الجسد، الإبط، الشعر، الهوى، الهديل، الياسمين، النبيذ، الويسكي. نعرف أننا أمام شاعر غزلى. وفى الوجه الاخر عندما نقرأ: النبى صلى الله عليه وسلم، أبا بكر، عثمان، عمر، عليا، معاوية، خالد بن الوليد، صلاح الدين الأيوبى، عبدالناصر، إسرائيل، فلسطين نتيقن أننا أمام شاعر سياسى غارق بجذوره فى أمجاد العرب قديماً ومهزلتهم حديثاً، واتسمت ألفاظه فى

(١) منير العكش : أسئلة الشعر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م - صـ ١٤.
(٢) جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق - ترجمة عباس صادق الوهاب - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٧م - صـ ٢٤.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الثانى - ص ٨٣١.
(٤) جون كوين : اللغة العليا - صـ ٦.

القسمين بالحدة والتشنج والتطرف فى سهولة ووضوح، واستطاع نزار أن يركب المعادلة الصعبة بين المرأة والوطن أو بين الحب والسياسة رغم تباعد الطرفين ظاهريا.. فقد وظف مقاطع غزلية فى مجال الخطاب السياسي، ونجد إلماحات سياسية من خلفاء وملوك عرب قدامى فى غزلياته مثل هارون الرشيد وشهريار فقال في «الرسم بالكلمات»:

مأساة هارون الرشيـــيد مريرة	لو تدركين مرارة المأســـــاة.
أين السبايا؟ أين ما ملكت يدى؟	أين البخور يضوع فى حجراتى؟
اليوم تنتقم النهود لنفســـــها	وترد لى الطعنات بالطعـــنات. (١)

ويقول فى «دموع شهريار»:

لا أحد يفهمنى..

لا أحد يفهم ما مأساة شهريار. (٢)

وكذلك نجده يبعث بأشد الألفاظ تغزلاً التى تحمل عاطفة قوية تجاه محبوبة فى رثائه للرئيس الراحل جمال عبدالناصر بعد موته فيقول:

تعاودنى ذكراك كل عشـــــية	ويورق فكرى.. حين فيك أفكرُ.
وتأبى جراحى أن تضم شــفاهها	كأن جـــراح الحب.. ل تتختثرُ.
أحبك.. لا تفسير عندى لصبوتى	أفسر ماذا؟ والهوى لا يفسرُ. (٣)

ولا غرو فى ذلك فإن الشاعر - عامة - مضطر أشد الاضطرار إلى اللجوء لتركيبات لغوية خاصة - متناقضة أو متضادة، أو حتى غير مألوفة - تستطيع فحسب أن تنقل الإحساس الخاص الرقيق الذى يعانيه. ومن نحونا نحن يجب علينا ضرورة النظر إلى القصيدة على أنها مغامرة فى مجال التعبير باللغة... إن القصيدة موضوع لغوى من نوع خاص، واللغة بمفرداتها توظف فيها على نحو متميز.

وفى النظر إلى مفردات المعجم الشعرى يمكن أن يتم تصنيف لغوى للمفردات بحسب أول حروفها فيكون التصنيف على الطريقة الأبجدية بحيث نذكر الحرف ثم نسرد المفردات التى تبدأ بهذا الحرف من الألف فالباء حتى الياء.. وهناك تصنيف أكثر موضوعية بحسب المجالات الموضوعية أو الحقول الدلالية.. بحيث تذكر كل المفردات التى تخص (الموضوع) أو الحقل الدلالى.. وقد رأينا أن التصنيف بالموضوع فى شعر نزار الغزلى أكثر إفادة وخصبا؛ لأن العمل الأدبى فى مجمله يعتمد على موضوعات بعينها، والموضوع هو الذى ينشر مفرداته على مساحة النصوص الأدبية «فالموضوع هو مجموعة المفردات التى تنتمى إلى عائلة لغوية واحدة». (٤) والعائلة اللغوية تستند إلى ثلاثة مبادئ: (الاشتقاق - الترادف - القرابة المعنوية). وهى الحقل الدلالى ويقصد به رصد جميع المفردات التى تشترك فى دلالة واحدة مثل معنى الحب تشترك فيه مجموعة مفردات ضمنيا مثل: «الحب، الغرام، الهوى، العشق، الهيام، القلب، الوجدان، العاطفة،

---

(١) نزار قبانى : الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٤٦٥.

(٢) نفسه - صـ ٥٤٥.

(٣) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ ٢ - صـ ٣٨٦.

(٤) عبدالكريم حسن : الموضوعية البنيوية (دراسة فى شعر السياب) - الطبعة الأولى ١٩٨٣ -ص ٣٢ - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

الرومانسية» وغيرها من كلمات تدل على الجنس مثلاً.. والحقل الدلالى في أى نص أدبى يحدد الموضوع الذى يدور حوله الأديب.

ومن خلال القراءة فى ديوان نزار قبانى وجدنا موضوعات بعينها تحوز اهتمام قلمه، على درجات متفاوتة نسبيا من هذه الموضوعات بالترتيب «الحب - الفرح والحزن - الحياة والموت».

الحب..

إن نزار قباني فى قصائد الحب يرسم بالكلمات ويعزف بأصواتها، حيث امتلأت مفردات لغته بالطاقات التعبيرية والإيحاءات السحرية بجانب الترانيم الموسقة، فهو يذكرنا بالمثال الذى يضربه بول فاليرى ليوضح الفرق بين لغة الناثر والشاعر فهى كاستخدام الخطوات عند الماشى والراقص. (١) والدفقة الشعورية لدى الشاعر هى التى تحدد نوعية المفردات فمشاعر كالحب لابد لها من مفردات رقيقة تليق بمستواها حيث «إن نوعية التجربة هى الحاكمة إذن على المعجم الشعرى، والشاعر يتخير من قاموس اللغة أصلح الألفاظ لمعانيه..». (٢)

إن مفردة الحب فرضت طغيانها وانتشارها فى أشعار قبانى بقوة، حيث لا تكاد تخلو قصيدة من ورودها بلفظها أو بمدلولها، فمن قصيدة بعنوان «محاضرة فى غرفة نوم مغلقة» يقول:

- سامحينى إذا خذلتك فى الحب ... فإنى.. لا أشبه العشاقا.
- إن سيف الأحزان يفتح فى الروح ... ثقوبا.. وما شبعت عناقا.
- قد حفظت الأشياء عن ظهر قلب ... ودرست الخلجان.. والأعماقا!
- واكتشفت الغابات شرقاً وغرباً ... وقطفت الأعنابا والدراقا.
- فاستريحى من الكفاح قليلاً ... أى حب لا يعرف الإرهاقا؟
- خففى من حماس نهديك إنى ... لست مستعجلاً ولا مشتاقا.
- لم أكن فاقد الرجولة يوما ... لا ولا كنت أبلهاً.. أو معاقا.
- ليس هذا تصوفاً أو هروبا ... فأنا - بعد - ما خسرت السباقا.
- غير أنى فى الحب لا أقبل الغش ... ونفسى لا تستطيب النفاقا.
- لست أبغى جنساً بغير مزاج ... إن للجنس - دائماً - أخلاقا. (٣)

إن اختيار الكلمة الشعرية المستفزة المثيرة لأعمق مكنونات النفس صنعة واعرة، ونحن نرى من هذا المقطع السالف كيف كان المعجم الشعرى عند نزار قبانى لاهباً فى حدته واختياراته الفائقة التأثير، فإن الخطاب لديه يبلغ أقصى مبالغاته التعبيرية، حيث البروز الشديد واللمعان المعشى لمفرداته الشعرية التي يتكئ عليها نزار فى مساراته العديدة بما يخطف انتباه القراء وينحصر فى ذواكرهم، وهو مايعد مؤشراً إيجابيا على نجاح تواصله الجمالى مع المتلقى.. فإن التطرف اللغوى لدى نزار ناتج عن تطرف في الحب فيقول تحت عنوان «الأول»:

أنا لا أؤمن فى الحب
بأنصاف الحلول..
لم أكن فى أي يوم ثانياً

---

(١)د/على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - الطبعة الرابعة ١٤١٦هـ ١٩٩٥م - مكتبة الشباب القاهرة - ص ٤٣.

(٢) د/إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٥ - صـ ٤٣.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الخامس - صـ ٥٥، ٦٦.

فأنا الأل ما بين الخيول.
إنني في الحب مذبوح وذابحْ
فاشكريني إن تغزلت بعينيك..
فإن الشعر - يا سيدتي -
أحلى الفضائحْ. (١)

الحب - دائماً - يدفع الشاعر إلي الأسئلة الحائرة التي تبلور بدورها الموقف الفلسفي، حيث التفكير ليس في الحب فقط، بل في كينونته، وتبدأ القضية بالسؤال ثم تتوالى الافتراضات التي تحاول - قدر إمكانها - تفسير هذا السؤال، وبين النفي والوجوب يلف السؤال الغموض ويغلفه بطريقة حائرة، ويصور نزار هذه القضية الفلسفية للحب في قصيدة « مكابرة »:

- تراني أحبـــــك؟ لا أعلم   سـؤال يحيط به المبهمُ..
- وإن كان حبي افتراضاً لماذا   إذا لحت طاش برأسي الدمُ؟
- وحار الجواب بحنجرتـــي..   وجف النداء.. ومات الفمُ..
- وفر وراء ردائك قلبـــي   ليلثم منـك الـذي يلثمُ.. (٢)

كذلك فالحب يضفي بظلاله على جميع الأشياء من حول المحب، حتى يحب المحب حبيبته في كل ما يراه، فيقول في « حبيبة وشتاء »:

- وكان الوعد أن تأتي شـتـاءً   لقد رحل الشتا، ومضى الربيعُ.
- وهاجر كل عصفور صديـــق   ومـات الطيب وارتمت الجذوعُ.
- أحبك.. في مراهقة الدوالـي   وفيما يضـمر الكرم الرضيـعُ.
- وفي تشرين، في الحطب المغني   وفي الأوتار.. عذبها الهجـوعُ..
- وفي كرم الغمائم في بـلادي   وفي النجمات في وطني تضيعُ.
- أحبك مقلة وصفاء عـيـن   إليها قبل، ما اهتدت القلـوعُ.
- أحبك لا يحد هـواي حـد   ولا ادعت الضمائر والضلـوعُ. (٣)

وفي هذه المقطوعة نحس بشدة آنية الشعور وتجدده واستمراره المتدفق من خلال صيغة المضارعة والمستقبل التي تكشف عن الحالة المثبتة، وهي التعبير عن الحالة الشعورية للعاشق الذي يرى في الحب معنى الحياة الخالدة. فالحب المستمر لا يعرف الثبات والانتهاء وينعكس على كل مفردات الوجود.

وتظل صيغة المضارع المستمر المتجدد تعلن عن رغبتها في مواصلة الجنوح والإغراق فتصل إلى حدود التطرف وتستدعي في التعبير عن هذه الحالة مفردات القوة التي لا يستطيع أحد ردعها من أعاصير وسيل وهيجان ورغبة غريزية طفولية لا ترتد:

- أحبك لا أدري حدود محبتـي   طباعي أعاصير.. وعاطفتي سيلُ.
- وأعرف أني متعب يا صديقتي   وأعرف أني أهوج.. أنني طفـلُ.
- أحب بأعصابي، أحب بريشتي   أحب بكلي.. لا اعتدال ولا عقلُ..
- أنا الحب عندي جدة وتطـرف   وتكسير أبعاد.. ونار لهـا أكلُ. (٤)

---

(١) نفسه - صـ ٧٣.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٢٢.
(٣) نفسه - صـ ٤٥ ، ٤٦.
(٤) نفسه - صـ ٦٠.

يأتي الإعلان عن الذات كشاعر حب صريحاً لا سر فيه، إعلاناً واقعاً تعرفه كل الحياة فيقول:

أنا شاعر حب جوال تعرفه كل الشرفاتِ
تعرفه كل الحلواتِ
عندى للحب تعابير ما مرت فى بال دواةِ. (١)

ويمكن من خلال إطلالة ضوئية على مجموعة من عناوين دواوين الشاعر وقصائده يتبين مدى انتشار مفردة الحب – صريحة وضمنية – في إنتاج الشاعر، فمن عناوين دواوينه مثلا: «طفولة نهد، حبيبتى، كتاب الحب، رسالة حب، أحبك أحبك والبقية تأتى، كل عام وأنت حبيبتى، إلى بيروت الأنثى مع حبى، قاموس العاشقين، الحب لا يقف على الضوء الأحمر، سيبقى الحب سيدى، الأوراق السرية لعاشق قرمطى، لا غالب إلا الحب».

ومن عناوين قصائده: «أحبك، الموعد الأول، حبيبة وشتاء، القبلة الأولى، معجبة، حبيبى، خطاب من حبيبتي، الحب والبترول، لا تحبينى، حبك طير أخضر، تذكرة سفر لامرأة أحبها، أعنف حب عشته». (٢) «أحبك أحبك وهذا توقيعى، حبيبتى تقرأ فنجانها، الحب على شريط تسجيل، الرب العاشق، حب تحت الصفر). (٣) ومن الملاحظ فى كون نزار اللغوى أنه غالبًا ما يخلط معجم الحب بمعجم الحرب أو التاريخ مثل قصيدة «الرسم بالكلمات» والتى يقول فيها:

تعبت من السفر الطويل حقائبى وتعبتُ من خيلى ومن غزواتى.
لم يبق نهد أسود أو أبيض إلا زرعت بأرضه راياتى.
لم تبق زاوية بجسم جميلة إلا ومرت فوقها عرباتى.
فصلت من جلد النساء عباءة وبنيت أهرامًا من الحلماتِ. (٤)

الحياة والموت..

إن الحب يجعل القلب شفافاً رقيقاً والوجدان راقياً، ويصقل حاسة التأمل لدى الإنسان، ويجعله يفكر فى قضايا مصيرية مثل الحياة والموت لذلك نرى صدى هذه الجدلية يتردد كثيراً فى أشعار نزار قبانى، وتأتى مفردتا الحياة والموت فى حقولهما الدلالية متضافرة، فهناك قصائد تنبض بالحياة الدافئة أحياناً والمتوترة أحياناً أخرى:

لو لم تكونى أنت فى لوح القدرْ
لكنت كونتك – يا حبيبتى – بصورة من الصورْ.
كنت استعرت قطعة من القمرْ
وحفنة من صدف البحر.. وأضواء السحرْ
كنت استعرت البحر والمسافرين والسفرْ
كنت اخترعت الغيم يا حبيبتى
– من أجل عينيك – وأنزلت المطرْ..
لو لم تكونى أنت فى حياتى
ما كان فى الأرض هواء، أو مياه، أو شجرْ
ما كان فى الأرض بشرْ.. (٥)

إنها الحياة بالنسبة له ولو لم يجدها لبحث عنها واخترع من أجلها كل الحاجات التى تساعد

---

(١) نفسه – صـ ٣٧٢.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة –جـ١.
(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٤.
(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٤٦٤.
(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة- جـ٢ – صـ٦٨.

على الحياة (فالحاجة أم الاختراع) كما أنه هو الحياة بالنسبة لها لو لم تجده لاخترعته:

- وكيف أهرب منه؟ إنــه قـــدرى هل يملك النهــر تغييراً لمجراه؟
- الحب فى الأرض بعض من تخيلنـا لو لم نجده عليها.. لاخترعناهُ. (١)

ولا غرو فى ذلك فهو غريزة الله فينا وهو أصل البقاء وسر الحياة:

- هو الجنس أحمل فى جوهــرى هيـولاه من شـاطئ المبتدا..
- بتركيب جســمى جوع.. يحن لآخر.. جـوع يمد اليــدا.. (٢)

إن مفردة الحياة وردت لديه (٦٦) مرة فى مجموعتيه الأوليين من الأعمال الكاملة.

علَّ فكرة الموت لم تشغله كثيراً فى مبتدأ حياته، حيث وردت مفردة الموت كحقل دلالى فى مجموعتيه الأولى والثانية من الأعمال الكاملة (٣٢) مرة، أى بنسبة ما يقرب من ٥٠٪ من عدد ورود لفظة الحيـاة.. وهى فى هذه المرات لم تكن تعبر عن الموت الحقيقى الفسيولوجى أو السيكولوجى بقدر ما كانت تعبر عن حالة أبعد ما تكون عن الموت فكان يقصد الموت حبا مثل قصيدة (جسمك خارطتى) حيث يقول:

زيدينى عشـقاً.. زيدينـى يا أحلى نوبات جنونـى.
يا سفر الخنجر فى أنسجتى يا غلغلة السـكين.
زيدنى غرقاً يا سـيدتى إن البحـر ينادينى.
زيدنـى موتـاً.. علَّ الموت، إذا يقتلنى، يحيينى.
زيدينى عشـقاً زيدينى يا أحلى نوبات جنونـى.
من أجلك أعتقت نسـائى.. وتركت التـاريخ ورائـى.
وشطبت شهادة ميـلادى.. وقطعت جميع شـرايينى. (٣)

تمتد الحياة بنزار فيبتلى الدنيا وتبتليه، فيرى الموت حقيقة ويعيشه في أمه، وأبيه، وزوجته بلقيس، وابنه توفيق، وطه حسين وعبدالناصر، والأخيران على المستوى الاجتماعى. أما فى الموت الذى عايشه على المستوى الشخصى فنراه يقول عن وفاة أمه فائزة تحت عنوان «أم المعتز» والمعتز أخوه الأكبر:

عندما كانت بيروت تموت بين ذراعيَّ كسمكة اخترقها رمح..
جاءنى هاتف من دمشق يقول: «أمك ماتت»..
لم أستوعب الكلمات في البداية..
لم أستوعب كيف يمكن أن يموت السمك كله.. فى وقت واحد..
كانت هناك مدينة حبيبة تموت.. اسمها بيروت..
وكانت هناك أم مدهشة تموت.. اسمها فائزة.
وكان قدرى أن اخرج من موت لأدخل فى موت آخر..
كان قدرى أن أسافر بين موتين. (٤)

---

(١) نفسه – صـ ٥٠٥.
(٢) نفسه – صـ ١٧.
(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٢ – صـ ٣٧ ، صـ ٤٢.
(٤) نفسه – صـ ٧٢٠.

الحزن والفرح

إن المفردات اللغوية التي يمكن أن يجمعها حقل دلالى واحد فتميز الشاعر في تجربته الشعورية يمكن فى الوقت ذاته أن تعبر عن ثقافته وشيء من حياته « ولا يمكن لأحد أن يشكك في الفكرة القائلة بأن اللغة متأثرة بالثقافة ». (١) والشاعر بالقصيدة يستطيع التنقل من شعور لآخر حيث تكون القصيدة سعيدة تارة حزينة أخرى، وذلك « أن القصيدة كلها عملية حركية مستمرة (dynamic process) تتحول من لحظات الغياب والحرمان والحنين إلى الماضى (Nostalgic) إلى لحظات الحضور الوفرة والاحتفاء بالحياة ». (٢) والشعر ما هو إلا تعبير عن الشعور والإحساس الذى يكنه الشاعر تجاه الحياة على حد تعبير ماثيو أرنولد: « إن الشعر- فى أعماقه - نقد للحياة ». (٣)

وبالتأمل فى نتاج نزار نجد لديه مشاعر الحزن التى تغيم على قصائده أكثر كمًا من مشاعر الفرح، بل نجدها -كيفا - أعمق وأقوى أثراً فى نفس القارئ، خاصة أن الحب إحساس قريب جدا من الحزن، وعبر إطلالة سريعة للمفردتين فى عناوين قصائده يمكن التبين من مدى ورود الحالتين فى قصائده، ففى حالة الفرح نجد عناوين من مثل: « ضحكة، صباحك سكر، من منكما أحلى؟، القرط الطموح، كونشرتو البيانو، دعوة إلى حفلة قتل، تناقضات ن.ق الرائعة، قولى أحبك، كل عام وأنت حبيبتى، الحضارة، تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة، أقرأ جسدك وأتثقف، موسيقى، معها فى باريس، عيد ميلادها الجديد، ليلة فى مناجم الذهب، قراءة فى كف امرأة جميلة، الزواج ». وفى حالة الحزن نجد عناوين من مثل: « أنا محرومة، أوعية الصديد، نهر الأحزان، ثلاث بطاقات من آسيا، اغضب، أحزان فى الأندلس، دموع شهريار، أنا قطار الحزن، يوميات رجل مهزوم، قصيدة الحزن، حقائب البكاء، الاستقالة، يوميات مريض ممنوع من الكتابة، اللجوء، حوار مع امرأة من خشب، من يوميات رجل مجنون، من يوميات تلميذ راسب، الموت الأخير، مئة عام من العزلة، القرحة، صمت، من بدوى.. مع أطيب التمنيات، الحصار، الغابة السوداء، إحباط، هل تسمعين صهيل أحزانى، مع صديقة فى كافيتريا الشتات، فاطمة تشترى عصفور الحزن ».

من خلال هذه الإطلالة الفائتة يمكن لنا أن نرى كيف ظهر الحزن صريحاً باسمه فيما لا نجد السعادة أو الفرح صراحة بل ضمنيا فقط.. ويؤكد الدكتور ماهر حسن فهمى ذلك فيقول: « نلمح وراء كل ذلك أحزان العصر، يقول نزار فى رسالته إلىَّ: (لا أعرف لماذا اخترت المرأة والغزل موضوعا أساسيا لفنى، هناك أنواع من الضغوط الداخلية لا تعرف تفسيراً لها) إنه تعبير دقيق عما يحسه نزار ». (٤) ونزار قبانى نفسه يعترف بأن النقاد يرون الجانب النسائى من شعره فقط ولا يأبهون بأحزانه: « ماذا أفعل إذا كان النقد العربى يرى عباءاتى النسائية ولا يرى عباءات أحزانى؟ ». (٥) قد يكون نزار قبانى غنى للحب والفرح وصهل بالحرية مغتبطاً بالشمس

---

(١) ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللسانى - ترجمة: سعد مصلوح - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ط ٢ - ٢٠٠٠ - صـ ٣٠١.

(٢) روجر آلن: مقدمة للأدب العربى - ترجمة: مجدى توفيق - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ط١ - ٢٠٠٣ - ص١٤٩.

(٣) ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س. إليوت - الجزء الأول - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ٢٠٠٠ - ص٢٧٩.

(٤) ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة(دراسة فى فن الموازنة) - صـ ٤٧.

(٥) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - جـ٨ - صـ ٤١٠.

والطبيعة فى بداية حياته، لكن ما إن اغترب عن بلاده بحكم عمله الدبلوماسى إلا وأحس الحزن فى أعمق صوره، فنراه يقول عن فترة حياته فى الصين إنها الفترة التى شهدت ميلاد الحزن على أوراقه. *

ومن إحساس الفرح لديه تنبعث الأضواء والإشراقات فنزار قبانى - بحق - بارع فى التعبير عن جميع الأحاسيس، حيث يأتى الفرح مرتبطاً بالمرأة فى علاقتها به، وما أكثر ما تنشأ هذه العلاقة فالفرحة تسكره وتفقده الحس بالاتجاهات، وتمنح الكون الخصوبة، والنماء، ويصير للحياة طعمها، ويعلن عنه، وينجح فى نقل الحس إلى نبض الكلمات:

- لم أعد دارياً إلى أين أذهــب كل يوم أحــس أنك أقربْ..
- كل يوم يصير وجهك جــزءاً من حياتى ويصبح العمر أخصبْ.
- وتصير الأشكال أجمل شــكلاً وتصير الأشــياء أحنى وأطيبْ.
- منذ أحببتك الشموس استدارت والســماوات صرن أنقى وأرحبْ.
- منـذ أحببتك البحــار جميعــاً أصبحت من مياه عينيك تشربْ. (١)

ففى هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر يؤمن بأن الحب بمفهومه العميق هو الذى يعيد تشكيل الحياة والكون والمشاعر، بما يحقق السعادة المرجوة، فالحب يجعل العمر أخصب، والأشكال أجمل، والأشياء أطيب، بل إن الحب يغير شكل الكرة الأرضية.

إن نزار قبانى يجيد فن إحداث الدهشة وإبهار القراء، بمغامراته اللغوية وجنوحاته التركيبية حيث لم يكتف بأن يحس بجمال الطبيعة عندما تبادله حبيبته الحب، بل إن هذا الإحساس سيصل به حتى يقول:

يتغير - حين أحبك - شكل الكرة الأرضيــهْ..
تتلاقى طرق العالم فوق يديك.. وفوق يديهْ..
يتغير ترتيب الافلاكْ.. تتكاثر فى البحر الأسماكْ..
ويسافر قمر فى دورتى الدمويهْ..
أصبح شجراً.. أصبح مطراً..
أصبح ضوءاً أسود داخل عين إسبانيهْ.
تتكون، حين أحبك، أودية وجبالْ
تزداد ولادات الأطفالْ
تتشكل جزر - فى عينيك - خرافيهْ
ويشاهد أهل الأرض كواكب لم تخطر فى بالْ.
ويزيد الرزق، يزيد العشق، تزيد الكتب الشعريهْ. (٢)

إن الموت أصاب نزار قبانى بالحزن فكتب أحر مراثيه، والحب أصابه أيضاً بالحزن فكتب قصيدتى «نهرالأحزان، وقصيدة الحزن» وزادته الغربة حزناً على حزن فكتب «هل تسمعين صهيل أحزانى؟ »، ويقول فيها:

هل فى مرايا لندن مساحة
أبصر فيها وجهي المكسورْ؟
وهل بعينيك مكان آمن
أنام فيه ليلتى؟ أنا الذى أحمل تحت معطفى العصور
ضيقة فنادق الحزن التى أدخلها.. (٣)

* انظر ص ٤٢، ٤٣ من التمهيد، تحت عنوان (الحزن فى غزل نزار).
(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ٦٩٥، ٦٩٦.
(٢) نزار قبانى : الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢ - صـ١٨٧، ١٨٨.
(٣) نزار قبانى : الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥ - صـ٥١٣.

هذا ما رآه بعض النقاد في حزن نزار قباني، غير أنهم يرونه حزناً سطحيا لا عمق فيه، وهذا ما لا نراه فيه فقد جسد الحزن بأصرخ معانيه وأوجع دلالاته. لكننا نرى سبباً آخر- إضافيا - لأحزان قباني ذلك السبب هو هذا الحزن العميق الفلسفي، الذي يحسه حكيم خبر الحياة وعرف خيرها وشرها وحسنها وقبحها لكنه يسير نحو الخراب كما جاء في قصيدة (هراكيري):

أدري..
بأن الشعر ليس له ثوابْ
والحب ليس له ثوابْ.
وبرغم هذا كله،
مازلت من خمسين عاماً
سائراً نحو الخرابْ.. (١)

المفردات التراثية

بالقراءة في ديوان نزار قباني عرفنا أن معجمه الشعري يضم كثيراً من الحقول الدلالية والدوائر اللغوية، فبجانب دوائر سالفة مثل: «الحب - الحياة والموت - الحزن والفرح» لمسنا أن هناك منظومات لغوية اعتمدها نزار قباني في تشكيل الأثر المعنوي والدلالي في التكوين الشعري، حيث اعتمد ألفاظاً لها من القيمة التراثية والإيحاء التاريخي ما يحملها طاقة الإشعاع الفني في كونه الشعري هي المفردات التراثية، ولذلك ماله في تحقيق الأصالة الأدبية في شعرية نزار وإثبات الثقل الحسي والثقافة الموسوعية لديه، إذا عرفنا - كما تقدم - أنه شاعر حداثي وما للحداثة من مفهوم (القطيعة التراثية)، حيث «إن الشعب الذي يتوقف عن العناية بموروثه الأدبي يغدو همجيا، والشعب الذي يتوقف عن إنتاج الأدب يتوقف عن الحركة، فكراً وحساسية». (٢)

وتستمد الألفاظ التي امتاحها قباني من التراث أهميتها من حيث قيمتها التاريخية، وأنها تشع بالحيوية وإضفاء التراثية على جو النص، والموروث التراثي العربي زاخر بأسماء الأشخاص والأماكن والقبائل التي تحمل دلالات تاريخية وقيمًا إنسانية صالحة للتشكيل وإحداث الأثر النفسي والفني عند المتلقي، وكثيراً ما يلجأ نزار إلى تكثيف هذه المفردات التراثية في قصيدة واحدة فتمنحها خاصية التأثير والتفوق الفني.

وعبر إطلالة سريعة وجولة عابرة في عناوين قصائده يمكن أن نتشمم عبق التراث في ديوانه الغزلي «دموع شهريار، على باب شهريار، المتنبي، القرمطي، الحب في الجاهلية، غرناطة، بدوى جدا، ديك الجن الدمشقي، قصيدة حب فرعونية، يا زوجة الخليفة، أحاول إنقاذ آخر أنثى قبل وصول التتار، من بدوي.. مع أطيب التمنيات، وصفة عربية لمداواة العشق، بلقيس، السيرة الذاتية لسياف عربي، حوار مع عربي أضاع فرسه، الأوراق السرية لعاشق قرمطي».

* فيقول في قصيدة (القرار):

وأنا مفاتيح القصيدة في يدي   من قبل بشار ومن مهيار. (٣)

* وتحت عنوان «منشور سري جدا» يقول:

---

(١) نفسه - صـ ٨٣
(٢) ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س. إليوت - صـ ٢٠٤.
(٣) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤- صـ ١٠٢.

العالم عشق.. فاتحدوا يا أهل العشقْ..
مازال أبو لهب يتمطى فوق وسائد هذا الشرقْ..
يتسلى فى قص الحلمات، وقطع الثدى، وضرب العنقْ.. (١)

* وتحت عنوان «بلاغ شعرى رقم ١» يقول:
إياك أن تتخيلى
أنى أفتش عن مغامرة وأسلاب، وعن غزو جديدِ
أو تحسبى أنى سأحكم فى الفراش بمفردى
لا فرق عندى إن أردت ولم تريدى..
لا أنتِ من صنف العبيد، ولا أنا أهتم فى بيع العبيدِ.
إنى أحبك جدولاً وحمامة.. ونبوءة تأتى من الزمن البَعيدِ..
وأنا أحبك فى طموح البحر، فى غزل الرعود مع الرعودِ..
وأنا أحبك فى احتجاج الغاضبين، وفرحة الأحرار فى كَسر الحديدِ.
وأنا أحبك في وجوه القادمين لقتل هارون الرشيد.
هل تصبحين شريكتى.. فى قتل هارونِ الرشيدِ؟ (٢)

ونزار فى هذه الكلمات يجعل الحب مُعادلاً موضوعيا لكل القيم الجميلة من الحق والخير والجمال والسلام والحرية، ويتجسد الحب فى صورة حبيبته التى ترمز للحق فهى النبوءة، وترمز للخير فهى جدول ماء، وترمز للسلام فهى حمامة، وترمز للجمال فى غزل الرعود مع الرعود، وأخيراً فى صورة كلية ترمز للحرية وبداية عصر التحرير.

* ومن قصيدة «وبر الكشمير»:
سيدتى هذا عصر العنف وعصر الجنس
وعصر الدهشة والتغييرْ.
فلنهرب من سيف السياف وقصة عنترة والزيرْ.
مدفون جسمك، تحت الرمل الساخن، من أيام جريرْ.
مهروس نهدك، مثل شريحة لحم، في أسنان أميرْ.
لا وقت لدينا للتاريخ.. فنصف حوادثه تزويرْ.
من جمسك تنطلق الغزوات.. ومنه سيبتدئ التحريرْ. (٣)

المفردات الأجنبية..

عندما تكون غاية الشعر هى توصيل الحالة الشعورية فى أصدق صورها يلجأ الشاعر إلى أصدق حالات النظام اللغوى وأكثرها التصاقاً بالتجربة وأقدرها على التعبير عنها، حيث تصبح اللفظة هدفاً في ذاتها، وإثباتها بحالتها وأصلها هو الغاية الفنية «فأصبحت مهمة الشاعرية توصيل اللغة ذاتها، فالذى يتكلم فى الخطاب الشعرى هو الجمل والتراكيب التى تقدم نفسها مباشرة مشحونة». (٤)

لذلك كان استخدام المفردات الأجنبية فى غزل نزار مكوناً فنيا للخطاب الشعرى الذى يعكس شعور الشاعر العربى بتقدم الحضارة الأجنبية وطغيانها على حياته، فكان لابد له من التجديد والامتياح منها من أجل «إحداث محاكاة صادقة للموقف اللغوى، وإبراز مقدرته على تطويع

(١) نزار قبانى : الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٢ - صـ ١٣.
(٢) نفسه - صـ ١٦.
(٣) نفسه - صـ ٤٦ ، ٤٧.
(٤) د/محمد عبدالمطلب: التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة - مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية، الطبعة الأولى ١٩٩٨م - صـ ٢١٢.

الكلمات الأجنبية في النسيج الشعرى، وكذلك تصوير لغة الكلام على اختلاف صوتها ونبرها ومصدرها، وهو ما يعتبر تصويراً حيا لحياتنا المعاصرة من خلال الكلمة المنطوقة » .(١) ونلمح معاً قدرة الشاعر نزار قبانى على تطويع هذه المفردات الأجنبية فى غزلياته، وبدت مهارته الفنية فى الصياغة والحبك والتنظيم ذلك أن « المهارة الفنية التى تتجلى فى هذا العمل أو ذاك وليدة توفيقه في عملية الاختيار والتنظيم من بين معطيات النظام اللغوى.. ». (٢)

ولغتنا الواقعية بعامة تأثرت بمفردات الحضارة الغربية الأجنبية؛ لأن الحضارة الحديثة أجنبية والطب أجنبى والأدوية أجنبية والعلم أجنبى والاقتصاد بالدولار والرياضة فى أوروبا وأمريكا، حتى الخمور تفوق الغربى فيها على العربى فحرص عربنا على تناول الويسكي وكونياك فرنسا، طغت علينا الحضارة الأجنبية وفرضت لغتها وأفكارها.

لذلك لجأ نزار إلى تطعيم لغته بالألفاظ الأجنبية لإكساب قصائده روح الحياة ولإثراء الدلالة المعنوية وإحداث الأثر النفسى فى المتلقى، ونزار يقر بضرورة هذه المفردات الأجنبية التى غزت الحياة اليومية للمجتمع العربى وهو أحد أفراد هذا المجتمع ولا يحيا منفصلاً عنهم فقال: « أنا تجرأت على اللغة حتى استعمال كلمات لاتينية، مثل التليفون ووضعها فى الشعر.. ».(٣) وبلغ الوضع بنزار قبانى فى استفزاز وإثارة المنظومة اللغوية حتى كتب أحد عناوين قصائده بالفرنسية وهو « A La Garçonne » ويعنى قصة شعر فى موسم ما كموضة جمالية. وعلَّ محاولة تقصى المفردات الغربية لديه قد يصيب الدراسة بالتكرار والملل فالظاهرة جلية واضحة فى معجمه الشعري. فمن الألفاظ الأجنبية التى وردت فى متن قصائده نجد مثلاً « فستان، مانيكور، كونياك، ويسكى، الفودكا، الأيس كريّم، موسيقى الجاز، بار، الجيوكندا، فيديو، كلوريدا، ماو، مارلبورو، ناتو، أميرال، الكونكورد، بوردو، كولونيا، بارفان، سوزان، صمويل بيكيت، روما، باريس، إسبانيا، طوكيو، باكنجهام » ومن عناوين قصائده « كونشرتو البيانو، راسبوتين العربى، التانغو الأخير فوق حقل من التوليب الأحمر، إلى سمكة قبرصية تدعى تمارا، بروتوكول، التراجيديا، حوار مع يدين أرستقراطيتين، هراكيرى، سريالية، تشاوف، هولوكوست، حبيبتى تقرأ فرويد، الهروب من هيروشيما، لابسة الكيمونو، ستراتيجية، ليبرالية، صنع فى طوكيو، فولكلور، سايكولوجية قطة » ويقول فى قصيدة (هولوكوست):

حريم الرجل العربى
يشبه الهولوكوست النازى
له باب دخول.. وليس له باب خروج. (٤)

وفى قصيدة « الهروب من هيروشيما » يقول:

- لماذا بقائى..؟
كتمثال شمع.. لماذا بقائى؟
- ولم يبق شيء يثير حنينى
ولم يبق شيء يثير اشتهائى.
- فكيف أشم عطور فرنسا عليك؟

---

(١) د/أحمد عبدالحميد إسماعيل: عبدالله البردونى « حياته وشعره » - صـ ١٥٥.
(٢) د/صلاح رزق: أدبية النص - دار الثقافة العربية ، القاهرة - صـ ٢٢٣.
(٣) نزار قبانى: مجلة نصف الدنيا - القاهرة ١٩٩٦/٩/١ - العدد ٢٤٤.
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٥ - صـ ١٠٥.

ونجد وصنعاء.. تحت ردائى..

– وكيف أغطيك بالفرو والريش

حين تكون حياتى بغير غطاءٍ؟ (١)

وعلَّ الشاعر فى هذه الصورة أراد توظيف المثل العربى القائل: «فاقد الشىء لا يعطيه».

ومن قصيدة «العصفور» يقول نزار قبانى:

لو حميناه من البرد قليلا.. وحميناه من العين قليلا

آه.. لو نحن أخذناه إلى ساحات (باريس) العظيمه

وتصورناه معاً

مرة فى ساحة (الفاندوم) أو فى ساحة (الباستيل)

أو فى الضفة اليسرى من (السين)

آه.. لو نحن أخذناه إلى عالم (ديزنى)

وركبنا فى القطارات التى تمرق من بين ملايين الفراشات

إلى قوس قزح

آه.. لو نحن استجبنا لأمانيه الصغيرات

وآه.. لو أكلنا معه (البيتزا) بروما

وتجولنا بأحياء (فلورنسا)..

وتركناه ليرمى خبزه لطيور (البندقيهْ)

فلماذا هرب العصفور منا يا شقيهْ؟ (٢)

علنا فى هذه الشواهد القصيرة نلمح – جليا – مدى تطعيم نزار معجمه الشعرى بالمفردات الأجنبية. وعلَّ الشاعر قصد من حشد معجمه بالمفردات الأجنبية أن يصغر العالم ويجمله فى عين المتلقى العربى الذى لم ير هذه الأماكن والمدن الغربية.

اللغة الحسية..

ومن أهم وظائفها تنبيه التلقى الحسى، وإن القارئ فى ديوان نزار قبانى الغزلى يلحظ أنه يتعامل مع ألفاظ اللغة بطريقة حسية خاصة تذكرنى بمقولة قاسم أمين: «كلما أراد الإنسان أن يعبر عن إحساس حقيقى رأى بعد طول الجهد وكثرة الكلام أنه قال شيئاً عاديا أقل مما كان ينتظر، ووجد أن أحسن ما فى نفسه بقى فيها مختفياً.. لتصوير إحساس كامل وتمثيل أثره فى صورة مطابقة للواقع يلزم استعمال ألفاظ غير المتداولة، ألفاظ غير العتيقة البالية، يلزم اختراع ألفاظ جديدة». (٣) لذلك يقول نزار فى قصيدة (درس فى اللغة لتلميذة مبتدئة):

خذى كل شىء تريدينه

واتركى لى لغتى..

فأنا بحاجة حين تكونين معى

إلى لغة جديدة أحبك بها.

....

....

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: جـ ٥ – صـ ١٨٤.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: جـ ٤ – صـ ١٩٥ ، ١٩٦.

(٣) د/محمد حسين هيكل: ثورة الأدب – الطبعة الثانية – دار المعارف – صـ ٤٤.

بحاجة إلى لغة ثانية..
أتفوق فيها على جسدك الخرافى. (١)

ونحن على دراية بألفاظ الحب قبل نزار قبانى أو بمفردات الغزل فى المنظومة القيمية التى كانت تسمح بها تقاليد اللغة العربية، فقد كان معجم الحب العربى قديمًا يدور فى ديدن هذه المفردات: «القلب، الجوى، الهوى، الشوق، الوداع، اللقاء، الغرام، داعى المحبة، الحب، اللوم، الجمال، الفراق، الأرق، البين، الحياء، العناق، الغيرة، الود، الشكوى، العبير، الأطلال، الوصل، الوجد، الوفاء، الصد، الهجر، القد» وغيرها من الألفاظ العتيقة القديمة. لكن قصائد نزار الغزلية جسدت البديل الشعرى الذى يتجاوز كل أسباب الخوف والتراجع، حيث قلبت غزلياته كل معايير الغزل التى تنهل من التراث المفاهيم الرسمية للثقافة العربية. وقد كان نزار واعياً بهذا التغيير فقال:

أنعى لكم، يا أصدقائى، اللغة القديمةْ
والكتب القديمةْ
أنعى لكم..
كلامنا المثقوب كالأحذية القديمةْ. (٢)

حيث كان لابد بعد تحرر المرأة وظهورها أن تتحرر – فى المقابل – اللغة وتتعرى أجساد الألفاظ، ولا غرو فى ذلك إذ «إن الشاعر يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة، وقد يفقد كثير من الناس كل شيء تقريباً فى الشعر لأنهم يعجزون عن القيام بهذه العملية اللازمة». (٣)

إن معجم نزار الشعري مفعم بأعضاء جسم المرأة وصفاتها بما فيه من متعة وإثارة وتشويق عبر تثيير المنبهات الحسية باللغة، وهذا جلى ممتد منذ بداياته الشعرية وحتى دواوينه الأخيرة؛ وربما أمسك بهذه المفاتيح طيلة هذه المدة ليبرز هويته الشعرية على حد قول الناقد الدكتور صلاح فضل: «إن أبرز مظاهر حداثة شعر نزار من الوجهة الاجتماعية يرتبط بتخليق وتنمية هذا الوعى الفردى الحاد للجسد، والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت عنه مصدر العار والخجل إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية». (٤) خاصة إذا عرفنا أن «كل ما لهذه الألفاظ الحسية – فى ذاتها – من قيمة هى أنها وسيلة لتنشيط الحواس وإلهابها؛ حتى تتم عملية الأداء النصى جيدا فى مواجهة الوجود». (٥)

ولو تتبعنا بعض عناوين قصائده لوجدناها مغرقة فى الحسية ومن أمثلتها: «رافعة النهد، فم، نهداك، إلى ساق، حلمة، الشفة، العين الخضراء، همجية الشفتين، مصلوبة النهدين، خصر، طائشة الضفائر، مشبوهة الشفتين، أمية الشفتين، إلى نهدين مغرورين، جسمك خارطتى، حافية القدمين، قراءة فى تاريخ نهْد، قراءة فى نهدين إفريقيين، نهدان، القبلة الأولى، جنس، محاضرة فى غرفة نوم مغلقة، تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة» ونجد نزار قبانى نفسه يعترف بحسيته فى التعامل مع اللغة فى (أطول قصيدة اعتراف) عندما سئل عن بروز مظاهر

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٤ – ص ٣٦٣، ٣٦٤.
(٢) نزار قبانى: القصائد السياسية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – ٢٠٠٠ – ص ٤٣.
(٣) أ.أ ريتشارد: العلم والشعر، ترجمة/محمد مصطفى بدوى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠١ – صـ ٣٢.
(٤) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة – صـ ٩٣، ٩٤.
(٥) د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر – ص ١١٤.

الحسية في شعر الحب لديه فقال: «أنت تطالبني بأن أحتفظ بنقائي ونظافة ملابسي في منجم فحم.. تطالبني بأن أرتفع بفكرة الحب إلى مرتبة عالية جدا.. هذا ضد بشريتي.. وأريد أن أقول لك:إن شعري هو تاريخ للعلاقات العاطفية في بلادي، نعم.. فأنا قبل كل شيء وبعد كل شيء جسد يتعرض لألوف الضغوط التاريخية والوراثية التي يتعرض لها إنسان المنطقة..». (١)

عندما أعاود قراءة غزليات نزار قباني مرارا وتكرارا لكشف أسرار هذا الكم الهائل والإنتاج الضخم من صراحة الحسية في تعابيره، يدور في خلدي ما كان يفعله المتصوفة المسلمون قديماً في خلواتهم، عندما كانوا يناجون الله في حرارة ذائبة ودموع حرار وأشعار غزلية كالتي لقيس بن الملوح وكثير عزة، بل بأشعار الغزليين الحسيين أمثال أبي نواس.. كذلك عندما يغنون مادحين الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأغاني الحب الشعبي المملوءة بالأوصاف الحسية للمحبوب.. ولعل أول ما يفد على الخاطر من قراءات في علم النفس التحليلي، هو تفسير فرويد بالتعبير عن النزعات الجنسية في هذه الأشعار، وأنها لون من ألوان التطهير النفسي البريء. وإذا كان هذا التعليل صحيحاً، فإن هناك تعليلاً آخر يلح على خاطري.. لقد أبصر المتصوفة بحواسهم الذوقية النافذة، أن وراء هذا الانشغال بالأشياء الحسية القريبة، انشغالاً أكبر بهم الهموم الإنسانية في هذه الحياة، وهو المجهول المطلق، حيث التعبير بالحسيات العارضة عن الجوهري في صميم الوجود.

ونلحظ امتلاء معجم نزار الشعري بالألفاظ الحسية في جسد المرأة منذ بداياته الأولى حيث قام أحد الباحثين بعملية إحصائية لأعضاء جسد المرأة في مجموعتيه الشعريتين الأولى والثانية وكانت النتيجة:

١- مجموع عدد مرات ذكر النهد/ ١٩٠ مرة.
٢- مجموع عدد مرات ذكر الفم/ ٣٢مرة.
٣- مجموع عدد مرات ذكر العيون/ ٢٦مرة.
٤- مجموع عدد مرات ذكر الجسد/ ١٩مرة.
٥- مجموع عدد مرات ذكر الشعر/ ١٣مرة. (٢)

ويقسم الناقد الدكتور صلاح فضل الحقول الدلالية لمعجم نزار الشعري كالآتي:

١- كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها وأدواتها وتشكل ٣٥٪.
٢- كلمات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي وتشكل ٤٠٪.
٣- كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة والنزق ٢٠٪.
٤- كلمات غير حسية تتسم بشيء من التجريدية ٥٪.

ثم يعلق على ذلك قائلاً: «فإذا لاحظنا أن القسط الأوفر من مفردات العالم المحسوس من النوع الثاني تأتي غالباً محمولات أوصاف لجسد المرأة وأعضائها وأشيائها وكيفية الاتصال بها أدركنا أن مجال المرأة يكاد يستقطب ما نسبته ٧٥٪ من هذا المعجم، وأن ٩٥٪ منه يدور في النطاق الحسي المباشر، مما يجعل من لغة نزار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول». (٣)

واستخدام الشاعر للمفردات الحسية في بناء أعماله الشعرية يدل على الملكة الشعرية الفذة والموهبة الفنية في تشكيل القصيدة الغزلية المعتمد على لغة الجسد واسترفاد معجم الحواس

---

(١) نزار قباني: مجلة كل الناس «أطول قصيدة اعتراف» حاوره مفيد فوزي - أغسطس ١٩٩٥- الحلقة (٩).
(٢) شاكر النابلسي: الضوء واللعبة (استكناه نقدي لنزار قباني) - ط ١ - بيروت ١٩٨٦ - صـ١١٩.
(٣) د/صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ٩٧.

والأعضاء، واستقراء المفردات الحسية بقصائده يدلنا على مدى تجويد الشاعر وتوفيقه فى تطويع المدلول الحسى للغة ليلائم الجو النفسى للقصيدة، ومن نافلة القول: إن هذا المنحى الحسى ظل بشعره حتى آخر أعماله وهو فى سن متقدمة، حيث أجرت إحدى الباحثات إحصائية على أربعة دواوين من آخر ما كتب الشاعر فكانت نفس النتائج التى أجريت على مجموعتيه الأولى والثانية من حيث طغيان مفردات الحس على معجمه الشعرى، وهذه الدواوين كتبها فى التسعينيات وهي:

- (قصائد مغضوب عليها) ١٩٨٦ - (أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء) ١٩٩٢.
- (هل تسمعين صهيل أحزانى) ١٩٩١ - (خمسون عاماً فى مديح النساء) ١٩٩٤.

وكانت النتيجة كالآتى:

١- عدد مرات ذكر العيون/ ٦٢مرة.
٢- عدد مرات ذكر النهد/ ٦١مرة.
٣- عدد مرات ذكر الجسد/ ٥٧مرة.
٤- عدد مرات ذكر الفم/ ١٧مرة.
٥- عدد مرات ذكر الشعر/ ١٢مرة. (١)

* فعن النهدين يقول فى قصيدة (نهدان):

للمرأة التى أحبها نهدان عجيبان.!
واحد من بلاد النبيذ.. وواحد من بلاد الحنطة..
واحد مجنون كرامبو.. وواحد مغرور كالمتنبى..
واحد من شمال أوروبا.. وواحد من صعيد مصر..
وبينهما.. دارت كل الحروب الصليبية.. (٢)

* وعن الثغر يقول فى قصيدة (فم):

فى وجهها يدور كالبرعم … بمثله الأحلام لم تحلم.
من أين يا ربى عصرت الجنى؟ … وكيف فكرت بهذا الفم؟
كم سنة ضيعت فى نحته؟ … قل لى.. ألم تتعب؟ ألم تسأم؟
منضمة الشفاه لا تفصحى … أريد أن أبقى بوهم الفم. (٣)

* وعن الجسد يقول فى قصيدة (قصيدة من الشعر الحر):

لماذا تخافين أيتها المرأة العاريهْ..!
أحبك - مثل القصيدة - من غير وزن وقافيهْ.. (٤)

* وعن العيون يقول فى قصيدة (من بدوى .. مع أطيب التمنيات.!):

هل كانت العينان قبل الدمع؟ أم فى الأصل قد كان البكاءْ؟
هل ناهداك خطيئتان عظيمتان.. كما رووا؟
أم ناهداك يصححان جميع أخطاء السماءْ؟ (٥)

* وعن الشعر يقول فى قصيدة (Ala Garçonne):

أقطعتها.. أرجوحة الرصد؟ … وفجعتنى بأعز ما عندى.

---

(١) بروين حبيب عبد الرسول: تقنيات التعبير فى شعر نزار قبانى - ١٩٩٧ - صـ١٠١.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤ - صـ٣٢٨.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ٥٩.
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥ - صـ٧٨.
(٥)نفسه - صـ١٧٥.

سقفي وبستاني ومدفأتـــــــي وفراشــــــــي المجدول من وردِ.

ومظلتي الســـوداء كم حجبت * عني الشموس وهدهدت وجدي.

لا تقربيني.. أنت ميتـــــــة إن السوالف مجدها مجـــــدي. (١)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٢٥٧.

المبحث الثانى
الظواهر اللغوية

إن اللغة فى النص الشعرى المشكل تقوم - فى ذاتها - على عدة أبعاد ومجموعة من المستويات الداخلية من(صوتى، دلالى، نحوى، صورى). والعلاقة بين هذه المستويات ليست سكونية ستاتيكية جامدة أى علاقة انفصال، بل هى علاقة تفاعل وظيفي ديناميكية متحركة بين الجزء والكل. وعبر هذه العلاقات الداخلية تنبثق ظواهر خارجية تطفو على سطح اللغة مثل نوعية الصيغة والصياغة الشعرية، وبعض التقنيات التعبيرية والظواهر اللغوية التى تميز أسلوب الشاعر وطريقته فى الإبداع والتشكيل مثل بروز لغة الأنا، ومثل التكرار، وتقنية القص والحوار، والعموم والشمول كصفة فنية، والطباق. وكذلك:

الصياغة القانونية..

إن ثراء معجم نزار قبانى الشعرى بالألفاظ والتركيبات والصيغ المستقاة من حقل القضاء حيث المحاكم والقانون لظاهرة جلية فى لغته الشعرية فى الجانب الغزلى، حيث اتخذ من المرأة قضية يترافع عنها أمام المحاكم ولدى القضاء العالى، ولا غرو فى ذلك إذ هو نتيجة تأثره بالمحيط الذى يعيش فيه والبيئة من حوله وتأثره بثقافته الدراسية، حيث إن «الذين اطلعوا على مختلف صور تفكير العالم ووقفوا على أدب الأمم المختلفة، هؤلاء يرون أن المدارك والإحساسات الإنسانية ليست جامدة ولا يمكن أن تكون كذلك؛ لأنها خلق البيئة المحيطة بالإنسان..». (١)

ونزار قبانى خلال عملية تشكيل بنائه الفنى جنح إلى عدة جوانب من جوانب النظام اللغوى، فامتاح فى بعض تشكيلاته اللغوية من قاموس القانون ليكون لغته الكلية، لاسيما إذا اعتمدنا مقولة: (إن العمل الأدبى لغة داخل اللغة)، حيث تنصهر كل طاقات الشاعر وإمكاناته اللغوية والمعرفية فى بوتقة أدبية من أجل توصيل الدفقة الشعورية إلى المتلقى فى أحسن شكل ممكن على نحو ما ذهب إليه الرمانى قديماً حيث عرف البلاغة بأنها «إيصال المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ». (٢) واعتماد نزار قبانى مثل هذا القاموس الجاد فى تشكيل لغته الغزلية يعتبر موقفا فكريا حرا لأديب من واقعه ومجتمعه، وهو أكبر دليل على اجتماعية الأدب وواقعيته إذ إن «الفصل بين فنية الأدب واجتماعيته شذوذ فى منطق الحياة والفن معاً». (٣) لذلك كان امتياح غزليات قبانى من القانون مفرداته تعبيراً عن روح العمل الفنى وحيويته فى أزهى مظاهره الاجتماعية.

تعتبر الصياغة القانونية فى لغة غزل نزار قبانى أحد الموانئ التى استراح عندها مركبه الشعرى فأمدته بالزاد والزواد ثم انطلق يرفد من غيرها حتى يكمل رحلته فى بحر النساء، لذلك تعتبر لغة القانون إحدى تذاكر المرور لقصائده إلى القارئ، ويقول فى ذلك: «إن القصيدة الجديدة تنتقل بتذاكر مرور مؤقتة، بعضها صالح وبعضها انتهت مدة خدمته». (٤) وفى جدلية متضافرة بين القانون والمرأة نقرأ فى كتاب «حديث الذكريات»: «شاعرنا نزار قباني.. لقد

---

(١) د/محمد حسين هيكل: ثورة الأدب - صـ ٣٥.

(٢) الرمانى: النكت فى إعجاز القرآن، دار المعارف بمصر - ط ٣، ١٩٧٦م - تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ود. محمد زغلول سلام.

(٣) عائشة عبدالرحمن «بنت الشاطئ»: قيم جديدة للأدب العربى القديم والمعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٦ - صـ٢٦٣.

(٤) نزار قبانى: ماهر الشعر؟- صـ ١٨٦.

التحقت بكلية الحقوق لدراسة القانون فلماذا اخترت هذه الدراسة؟

– لا أدرى لماذا اخترت هذه الدراسة، رغم أننى لم أمارس العمل القانونى إطلاقاً.. ولم أمارس مهنة الدفاع في حياتى إلا عن قضية واحدة، هى قضية المرأة.. ». (١)

والمتتبع لبعض عنوانات قصائد نزار قبانى – إن لم يلمح صورة المحاكم والملفات والدفاتر فيها – سيشتم روائح القضايا والأحكام والمنشورات من خلالها مثل: «أشعار خارجة على القانون، قصائد مغضوب عليها، الحب لا يقف على الضوء الأحمر، الأورا ق السرية لعاشق قرمطى، هوامش على دفتر النكسة، استراتيجية، ليبرالية، إفادة فى محكمة الشعر، بلاغ شعرى رقم (١)، سرى جدا، منشور سرى جدا، بروتوكول، الخروج عن النص، محاكم التفتيش، من ملفات محاكم التفتيش، رائحة الكتابة، القرار، حكاية انقلاب، الحب على شريط تسجيل، الإنذار الأخير، فك ارتباط، الجريمة المستحيلة، المسجلة، امتيازات، محاولات لقتل امرأة لا تقتل، أمن الدولة، احتلال، الكفاح المسلح، مخطط نزارى لتغيير العالم، من ملفات النساء، تحرش، مشنقة».

ومن الشواهد على بروز الصبغة القانونية، وشيئاً ما السياسية، على أشعاره الغزلية **قوله:**

جسمك دفتر سرى..

سجلت عليه كل تاريخ الشعر..

وكل تفاصيل ليلة القدر.. (٢)

وقوله: جسمك قبيلة تحترف الحرب،

كتيبة مدججة بالأنوثة..

غزوة حضارية.. لاحتلال جميع رجال العالم. (٣)

وقوله: درسونا فى كلية الحقوق..

أن نهدك.. هو أقدم إعلان للحرية.. عرفه العالم. (٤)

وقوله: للمرأة التى أحبها قدمان صغيران جدا.. تشبهان كلام الأطفال.

ولجسدها رائحة سرية جدا.. كرائحة الكتابة الممنوعة. (٥)

وقوله: فى «محاكم التفتيش»:

لا يستطيع أحد أن يستجوب قصيدة..

ويسألها: أين كانت؟ ومع من كانت؟

وفى أي ساعة رجعت إلى البيت؟

القصيدة هى التى تطرح أسئلتها.. وتستجوب مستجوبيها. (٦)

وفى مثل هذه الرؤى الإبداعية التى يطرحها نزار يمكن للبحث أن يعتبر أن القصيدة هى المرأة فى شعره.

وقوله فى: «ليبرالية»:

لا أسمح لك أن تمارسى سلطاتك على

---

(١) أمينة صبرى: حديث الذكريات – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م – صـ ٧٥.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٤ – صـ ٤٠١.

(٣) نفسه– صـ ٤٠٢.

(٤) نفسه– صـ ٤٠٨

(٥) نفسه– صـ ٣٣٩.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة– جـ ٥ – صـ ٢٨٩.

باسم الحب أو باسم الأمومة
أو تحت أي شعار عاطفي آخر
فأنا منذ أن خلقني الله.. في حرب دائمة مع السطلة.. (١)

وقوله في: «بلاغ شعرى رقم (١)»:

أياك أن تتصورى .. أني أفكر فيك تفكير القبيلة بالثريد
وأريد أن تتحولي حجراً أطارحه الهوى
وأريد أن أمحو حدودك في حدودي..
أنا هارب من كل إرهاب يمارسه جدودك أو جدودي..
أنا هارب من عصر تكفين النساء وعصر تقطيع النهود..
فضعي يديك كنجمتين على يدي..
فأنا أحبك كي أدافع عن وجودي.. (٢)

في نفس القصيدة «بلاغ شعرى رقم (١)» سبق وأن اتخذ نزار من حب حبيبته معادلاً موضوعيا للقيم الجميلة ومنها رمزًا للخير والحق والجمال والسلام والحرية حتى يصل في إعلائه من قيمة الحب إلى أن يجعله هو الوجود.

هذه بعض الشواهد على ظاهرة الصبغة القانونية في بعض غزل نزار قباني، وتجدر الإشارة هنا إلى القول بأن استدعاء نزار لمفردات معجم القانون لم يكن افتعالاً وصنعة بقدر ما كان طبعاً وطبيعة يفرضها واقع التجربة الشعرية «فالشاعر لا يكتب باعتباره عالماً..... فالتجربة ذاتها، أى أمواج الدوافع التي تندفع خلال العقل، هي التي تأتي بهذه الألفاظ وتعتمدها...». (٣)

لغة الأنا..

علَّ ضمير المتكلم الشخصي «أنا» من أبرز الظواهر اللغوية في غزل نزار قباني.. بل وفي شعره بعامة.. وعل ذلك يرجع في الأصل إلى النرجسية التي تمتع بها نزار، فتكون لغة الأنا لديه سمة أسلوبية نزارية عبرت عن سيكولوجية ذاته وعللت مدى تناقض سلوكه واختلاف موضوعاته.. ولا ضير في ذلك - لا سيما - إذا عرفنا «أن الشعر - كما يقولون - بوح الشاعر بذات نفسه». (٤) لذلك وجدنا نزار قباني - فيما يشبه تعليله هذه الظاهرة - في أحد كتبه النثرية وهو «قصتي مع الشعر» والذي يعتبر من كتب السيرة الذاتية، نجده يقول: «لا أحد يستطيع أن يرسم وجهي أحسن مني». (٥) ولغة الأنا (الضمير الشخصي) تلعب دوراً كبيراً في العملية التواصلية بين الشاعر والقارئ حيث إن «العناصر التواصلية ذات أثر مباشر في كيفية استخدام وتوظيف اللغة الشعرية، فأدوار المرسل والمتلقي تتعلق بالضمائر الشخصية المستخدمة في الخطاب». (٦)

والشاعر داخل قصيدته - أي أثناء العملية الإبداعية - يجد نفسه أكثر حرية في التعبير عن ذاته، تماماً كما يتحرر النائم في أحلامه؛ ذلك أن «صور الشاعر مثل الصور في الحلم أي أنها متحررة من رقابة الوعي». (٧) خاصة وإذا كان الشاعر موهوباً أي لديه القدرة الفائقة في

---

(١) نفسه- صـ ٢٨١.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٢ - صـ ١٥.
(٣) أ.أ.ريتشارد: العلم والشعر- صـ ٤٢.
(٤) د/شفيع السيد: التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) - دار الفكر العربي - (د.ت) - صـ ١٨٩.
(٥) نقلاً عن د/محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث - الطبعة الأولى ١٩٩٠ - ص١٤٦.
(٦) د/صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري: الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١/ ٢٠٠٤ - صـ ١٤.
(٧) د/شفيع السيد: التعبير البياني - صـ ١٨٩.

تقمص الشخصية وتمثيل الدور وتمثل الحالة الشعورية والتفاعل مع موضوعه «فالشاعر يعيش موضوعه من الداخل ويندمج معه، ويستغرق فيه، ومن هنا تصطبغ صوره الشعرية بلون ذاته الباطنة». (١)

فالحديث عن النفس من أهم ميادين الشعرية النزارية لذلك كثرت صيغة (أنا) لديه، ولا عجب «فهم الشاعر الكبير أولاً هو الإفصاح عن نفسه». (٢) فهى ظاهرة صحية غير مرضية يتمتع بها كبار الشعراء، لكن ينبغى أن تحجم أو تضبط حتى تقوم بهدفها دون أن تؤذى الآخرين «فالفنان الحق يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التى تؤذى أسماع الآخرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم». (٣) خاصة إذا تضافرت هذه الأحلام الذاتية فى جدلية متشابكة مع قطعة حسية جمالية مثل المرأة، فالذات الشاعرة والمرأة (الحسية) ضفرتا ثنائية جدلية لدى شعراء الرومانسية البرجوازيين، حيث «تلعب المرأة الدور الرئيسى فى المطامع البرجوازية لطبقة تمثل تفتح الذات الإنسانية على ما فى داخلها وما حولها من ماديات..». (٤)

ونزار من خلال إبداعياته نجد لديه مقاطع يؤكد فيها على ذاته فيتغنى فيها بنبرة صوته، وروعة جبهته ورشاقة أصابعه وسحر شعره، ونجد فى إحدى تجاربه الشعرية إحدى المعجبات تذكر لأختها مواصفاته الجميلة من جبهة تتوهج كالشمس ضياء وترتفع حرة نحو السماء، وردائه الأنيق الذى تغار منه الشمس، وفمه الملون بألوان الفصول الأربعة المتنوعة الزاهية. وهو فى كل هذا إنما يمجد الإنسان بصفة عامة من ناحية، ثم يمجد أسلوب عمر بن أبى ربيعة فى الغزل من ناحية أخرى:

إنه الآن.. إلى موعدنـــــــا	جبهة.. باذخة.. مرتفعـــةْ.
ورداء يحصد الشمس.. جوى	وفم.. لون الفصول الأربعةْ.
لا أسميه.. وإن كان اســـمه	نقرة العود.. وبوح المزرعةْ. (٥)

إنه فى معرض حديثه عن المرأة ينسحب الوصف ليحكى لنا عن شيمه وسماته هو، فهو تعبير عن صيغة الأنا وضمير الشخصية بطريقة غير مباشرة. و«الأنا» هنا هى الإنسان المخلوق العظيم.

وفى حديثه إلى حبيبته يوصيها أن تتبارك بكلماته وحروفه فكل حرف يكتبه فيها يصير أدباً رائعًا، وهو لون آخر من ألوان التمجيد «تمجيد الكلمة»:

- إذا تصفحت يوماً يا بنفسجتى	هذا الكتاب الذى لا يشبه الكتبـــا.
تباركى بحروفى.. كل فاصـــــلة	كتبتها عنك يوماً.. أصبحت أدبـــا. (٦)

ويبرز ضمير «أنا» واضحاً صريحاً فى كثير من أشعاره مثل:

- أنا.. الحب عندى جدة وتطـــرف	وتكســـــير أبعاد، ونار لها أكـــلُ.
أنا، ما أنا.. فلتقبلينى مغامــــراً	تجارته الأشباح والوهم والليـــلُ. (٧)
- قلبى كمنفضة الرماد.. أنـــا..	إن تنبشــــى ما فيه تحترقــــى.
شعريْ.. أنا قلبى، ويظلمنــــــى	من لا يـــرى قلبى على الــــورقِ. (٨)

(١) نفسه- صـ ١٧٢.

(٢) د/محمد مندور: فى الأدب والنقد- نهضة مصر (د.ت)- صـ ١٣٠.

(٣) من كلام فرويد، نقلاً عن د.شكرى محمد عياد: البطل فى الأدب والأساطير- دار المعرفة بالقاهرة - الطبعة الأولى ١٩٥٩ - صـ ٤٤.

(٤) د/السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث - صـ ٤٠٨.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة- جـ ١- صـ ٢٠٢.

(٦) نفسه - صـ ٤٦٣.

(٧) نفسه - صـ ٦٠، ٦١.

(٨) نفسه - صـ ١٥.

- أنا عنك ما أخبرتهم.. لكنهـــم لمحوك تغتســـــلين فى أحداقــــى.
أنا عنك ما كلمتهم.. لكنهـــــم قرأوك فى حبرى وفى أوراقــــى. (١)
- وأنا أسير وراء نعشى ضاحكاً يرضى القتيل وليس يرضى القاتلُ. (٢)
- أنا عاجز عن عشـــق أية نملة أو غيمة.. عن عشق أى حصـــــاة. (٣)

وعندما يبرهن لها عن مكانته فى حياتها - خلال توصيته لها بالتبارك بشعره - يفرد الأدلة والبراهين التى تعلى من ذاته وشأنه:

كتبت بالضوء عن عينيك هل أحد سواى بالضوء عن عينيك قد كتبا؟
وكنت مجهولة حتى أتيت أنــــا أرمى على صدرك الأفلاك والشهبا.
أنا.. أنا.. بانفعالاتى وأخيلتـــى تراب نهديك قد حولته ذهبـــــا. (٤)

وفى قصيدة (القرار) * من ديوان (الحب لا يقف على الضوء الأحمر) تتأكد لغة الأنا والإعلان عن الذات واستخدام ضمير «الأنا» وضمير «ياء المتكلم». وذلك عندما يتحدث عن نفسه وحبه منطلقاً من الأنا العميقة والذات العليا.

التكرار..

التكرار فى القصيدة له دور تعبيرى واضح، فتكرار عنصر - لفظاً أو معنى - يوحى بسيطرة هذا العنصر المكرر على شعور الشاعر وإلحاحه على ذهنه وفكره، لذلك فإن «التكرار يضع فى أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر» (٥) فعندما يأتى التكرار الجيد فى القصيدة الشعرية، فإنه يلعب فيها الدور الرئيسى، حيث يتجاوب مع ترددات التجربة الشعورية، ويتابع خطوط المشاعر فى علوها وهبوطها. وقد عرفه الشاعر العربى القديم فى مثل تكرير اسم المحبوبة تلذذاً واستعذاباً به. وتتعدد أشكال التكرار فمنه البسيط حيث يتكرر الاسم لفظاً، ومنه المركب المعقد حيث يأتى العنصر المكرر بأكثر من صورة تدور كلها حول معنى واحد وتعطى كلها إيحاءً واحداً.

وقد التفت نقادنا القدامى إلى هذه الظاهرة اللغوية فنرى ابن الأثير يقول فيه: «واعلم أن المفيد من التكرير يأتى فى الكلام تأكيداً له وتشييداً من أمره؛ وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشىء الذى كررت فيه كلامك..». (٦) والتكرار فى يد الشاعر سلاح ذو حدين قد يكون حسناً يزين الكلام ويقوى المعنى، وقد يكون سيئاً رديئاً يسقط بإبداع الشاعر، لذلك استدرك ابن الأثير كلامه قائلاً:«واعلم أن هذا النوع من مقاتل علم البيان». (٧) وإلى هذه النقطة قد فطن ذوق الشاعرة العراقية نازك الملائكة فقالت: «والتكرار يحتوى على ما يتضمنه أى أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية، إنه في الشعر مثله فى لغة الكلام، يستطيع أن يغنى المعنى ويرفعه إلى

(١) نفسه - صـ ٧٤٣.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٥ - صـ ٤٣٧.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٤٦٦.
(٤) نفسه - صـ ٤٦٣.
* يمكن قراءة القصيدة كاملة فى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الرابع - صـ ٩٥ وما بعدها.
(٥) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - صـ ٢٧٦.
(٦) ابن الأثير: المثل السائر - جـ ٣ - صـ ٤.
(٧) نفسه- صـ ٣٠.

مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه فى موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التى يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوى والموهبة والأصالة». (١)

يوظف نزار قبانى التكرار المتراكب - وهو خاصية جوهرية فى الشعر العربى - بطريقة منظمة في قصائده، وهو ما «نعنى به الإضافات المتتالية للكلمات والصيغ بما يسمح بتأكيد المقول من ناحية وتجاوزه بالتنمية من ناحية أخرى». (٢) فنراه يقول:

أحبك أيتها الغاليـــــةْ.. أحبك أيتها الغاليةْ..

أحبك مرفوعة الرأس مثل قباب دمشق، ومثل مآذن مصر..

فهل تسمحين بتقبيل جبهتك العاليــــةْ؟

وهل تسمحين بنسيان وجهى القـــــديم؟

وهل تســـــمحين بتغيير ثوبـــــــك؟

أحبك أكثر مما ببالك.. أحبك تحت الغبار. (٣)

فالشاعر يكرر الفعل «أحب» المضارع الذى يدل فى ذاته على الاستمرارية، والتكرار يؤكد ذلك الحب إلى جانب تعلقه مباشرة ببناء القصيدة العام، وارتباطه المتين بالسياق، حتى نكاد نشعر ونحن نقرأ القصيدة أن «أحبك» الأولى غير الثانية، فنسبة الإحساس تتزايد تصاعديا مع ثبات اللفظة، ذلك أن التكرار كى يحدث دلالته فى المتلقى لابد أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية «فليس من المقبول أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله أو لفظاً ينفر منه السمع». (٤)

ونجد نزار قباني في بعض قصائده يكرر المفردة بطريقة مستمرة، ففى قصيدة (الحزن) تتكرر مفردة «علمنى» ١٨ مرة، (٥) وفى قصيدة (تذكرة سفر لامرأة أحبها) يكرر مفردة «أرجوك» ١٨مرة، (٦) وفى قصيدة (السيمفونية الجنوبية الخامسة) يكرر لفظة «سميتك» ٣٤مرة، (٧) وفى قصيدة (بلقيس) يكرر الاسم «بلقيس» ٥١ مرة. (٨)

عل نزار قبانى بهذا الفهم لقيمة التكرار الفنية والنفسية يستخدمه كوسيلة فنية مغايرة لما عهده القدماء من اعتبار تلك الظاهرة ظاهرة نحوية «إن التكرار والحذف والتنكير والتعريف والتأخير والتقديم، وجوه من النحو». (٩) فأحياناً يكرر اللفظ لا لأهميته بل لعدم جدواه وتفاهته معطياً انطباعاً شعوريا بكثرته دون تأثير عليه:

يطالبنى فقهاء القبيلة

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر- صـ ٢٢٩.

(٢) د/صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري- صـ ٢٩.

(٣) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة -جـ ٣ - صـ ٤٦٨.

(٤) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر- صـ ٢٢٩.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة- جـ ١- صـ ٧٠١ وما بعدها.

(٦) نفسه- صـ ٧٠٨ وما بعدها.

(٧) نزار قبانى: قصائد مغضوب عليها - صـ ٥٨.

(٨) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٤- صـ ٩ وما بعدها.

(٩) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز - تحقيق محمود محمد شاكر- مكتبة الخانجى، القاهرة - الطبعة الثانية ١٩٨٩م.

باسم الوصايا العشر التى لم أقرأها
وباسم دولة الذكور التى لا أعترف بها
وباسم المؤلفات التى ألفها الجراد الصحراوى
وباسم شجرة العائلة.. التى كسرتها وتدفأت على حطبها
أن أترك عشقى لك فى غمده. (١)

ويعتبر الدكتور صلاح فضل أن التكرار ظاهرة لغوية فى النصوص الحديثة بغرض إحداث الدهشة والمفاجأة، لكنها كأداة فنية فى شعر نزار قبانى لم ترق إلى مستوى المفاجأة وكسر النموذج الشعرى التقليدى، «وقد أدى هذا التكرار الدلالى والتصويرى لتفريغ قصيدته من شحنتها الشعرية بخلوها إلى درجة لافتة من عنصر الحداثة الجوهرى وهو المفاجأة السارة الخصبة لكل تجربة بشكلها أو أدواتها وأبعادها الدلالية ولنقرأ هذه القطعة مثلاً من قصيدة (الشجرة):

كونى.. كونى امرأة خطرهْ
كى أتأكد.. حين أضمك.. أنك لست بقايا شجرهْ..
احكى شيئاً.. قولى شيئاً.. غنى، ابكى، عيشى، موتى..
كي لا يروى يوماً عنك.. أن حبيبة قلبى شجرهْ. (٢)

فهذا اللون المسرف فى اعتماده على نماذج التكرار، بمستوياتها الصوتية والمعجمية والنحوية يفقد قدرته على مفاجأتنا شعريا». (٣) وعلنا - الآن - لا نجد مندوحة من الاختلاف مع الدكتور صلاح فضل حيث نرى أن التكرار فى شعر نزار قبانى حيوى الدلالة نشط فعال أدى دوره فى كل مرة تكرر فيها، وأضاف إلى قصائده جمالاً وفاعلية، تشعرنا بمدى حيويته فى التشكيل الفنى، حيث يجعل نزار من العنصر المكرر فى قصيدته (نقطة انطلاق) ينطلق منها لتصوير البعد الحقيقى للتجربة الشعورية و(محور ارتكاز) تدور حولها أبعاد الإبداعية بكاملها. ولا نحس التكلف أو السأم من تكراراته؛ لأن طبيعة التجربة هى التي جعلت اللفظ يفرض نفسه على الشاعر، فيرجع سر جمال تكرار اللفظة لديه إلى كثافة الحالة النفسية التى تقترن بها اللفظة، فيعدد مفردات المعاناة والمكابدة بعدد ورود (كم) الخبرية، فيرسم الجو العام المعبأ بالضجر والرفض والثورة، ذلك عبر عنايته بتقديم المعنى مرتبطاً ومتسلسلاً فى يومية من (يوميات امرأة لا مبالية):

أنا نهداى فى صدرى.. كعصفورينْ قد ماتا من الحرِّ
كقديسين شرقيين متهمين بالكفرِ..
كم اضطهدا.. وكم جلدا.. وكم رقدا على الجمرِ..
وكم رفضا مصيرهما.. وكم ثارا على القهرِ..
وكم قطعا لجامهما.. وكم هربا من القبرِ.. (٤)

إن تكرار كلمة (كم) وما تحمله من إيحاءات العناء والمعاناة والحرمان يبرز روعة توظيف

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٤ - صـ ٣٧٤.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/٧٨.
(٣) د/صلاح فضل: شفرات النص: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - ط١ - ١٩٩٥.
(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ ٦٠٤.

التكرار عند نزار فى خروجه من حيز الموضوعية الجامدة إلى الامتزاج بالنفس البشرية، حيث نحس هذه النفس المترعة بالضجر والألم، وبالشعور بجينات العدم فى الذات والدم واللحم والعظام، بل فى كل العالم، إحساس بالقهر فى جبرية رهيبة أبدية، لكنه ضجر قابل للانفجار والثورة.

ونزار قبانى عبر تنويعه في استخدام أساليب التكرار نجده وقد استعمل أبرز أنواع التكرار، وهو التكرار فى صورته التعددية التركيبية: أولاً وثانياً وثالثاً.. إلخ ليؤكد لمحبوبته أنه يحبها على حد تعبير الكلام العادى «قلت لك: أحبك مرة واثنين وثلاثة وأربعة..» فيقول:

عدى على أصابع اليدين ما يأتى	فأولاً: حبيبتى أنـــــت.
وثانياً: حبيبتـــــــــى أنت	وثالثـــــاً: حبيبتى أنت.
ورابعاً.. وخامســـــــــــاً	وسادســـــاً.. وســـــابعاً.
وثامناً.. وتاســـــــــعاً	وعاشـــراً: حبيبتى أنت. (١)

عبر هذه الإطلالة على مناطق وجود التكرار فى غزليات نزار قبانى، يمكن أن نقول: إن التكرار ورد لديه على أشكال عدة منها تكرار المفردة وتكرار العبارة، وتكرار السطر الشعرى، وتكرار الفعل، وتكرار أداة النداء (يا) (٢)، تكرار حرف النفى (لا) (٣)، تكرار اسم الفعل (آه) (٤)، تكرار اسم الاستفهام مثل (هل، كيف، متى):

متى تفهم؟ متى يا سيدى تفهمْ؟
بأنى لست واحدة كغيرى من صديقاتكْ
متى تفهم؟ متى تفهم؟ أيا جملاً من الصحراء لم يلجمْ؟
ويا من يأكل الجدرى منك الوجه والمعصمْ..
متى تفهم؟ متى تفهمْ؟
بأنك لن تخدرنى.. بجاهك أو إماراتكْ..
متى يا أيها المتخم؟ متى تفهم؟
متى يستيقظ الإنسان فى ذاتكْ.. (٥)

القص والحوار..

تعتبر خصيصة القص والحوار من أهم الظواهر الأسلوبية فى شعر نزار قبانى، وهى دليل على تمكن وأصالة الشاعر ومهاراته الخاصة وقدراته العالية على امتلاك أدواته واللعب بها، فالقص يمنح القصيدة أبعاداً عميقة وانفتاحاً فى الدلالات، والحوار يقتضى قيامه بروز أكثر من صوت داخل القصيدة.. وفى قصائده الأولى تنتشر هذه السمات قليلاً ولكنها تتعمق وتظهر بوضوح أكثر فى دواوينه الأخيرة حيث تقصر القصائد وتختزل إلى ما يقل عن نصف صفحة، هنا يعمد نزار إلى استخدام القص والحوار باعتبارهما يختزلان المفاهيم ويكثفان التجربة الشعرية:

(١) نفسه – صـ ٧٤٥.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٤ – صـ ١٠٠.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٣ – صـ ١٠٢.
(٤) نفسه – صـ ٦١١.
(٥) نفسه – صـ ٦١.

بين العواصم أنت الآن عاصمتى — وللجميلات تاريـــخ كما المدنُ.
كم ارتبطتُ بمقهى ليس يعرفنى — وعانقتنى، لدى إبحارها السفنُ.
وكم لجأت إلى عينين من عســـل — وكنت من قبل لا أهل ولا وطنُ.
ما بين نهديك شعر غير مكتشف — وبين عينىَّ حـــزن ماله زمـــنُ.
فكيــــف أنى دونمــــا وطــن..؟ — وكل أنثى أحبتنى هى الوطنُ. (١)

القصيدة على الرغم من صغر حجمها الطباعى إلا أنها تحمل تكثيفاً لتجارب طويلة عاشها الشاعر لم يجد سوى السرد القصصى فى التعبير عنها.. وهى - مثل غيرها من قصائد دواوينه الأخيرة - قصيرة. وهذه المقطوعة الصغيرة شديدة التكثيف - حيث تأتى ناجحة - تكون شبيهة بالومضة الشعرية التى تدوى فى وجدانك كشحنة مضغوطة أولها هو آخرها. خاصة وأن نزار قبانى يحسن ختام قصائده ويؤمن بأن القصيدة كالقنبلة الموقوتة لابد أن تنفجر فى آخر سطر. حيث تشرح القصيدة - فى قصة قصيرة - كيف أن الشاعر عاش التشرد بين العواصم والمدن والمقاهى والبحار والسفن بحثاً عن وطن أبدى.. ثم يلتقى بالأنثى فتصير وطنه النفسى.

ونزار قباني استقى عنصر (القص والحكاية) من الفن الروائى حيث كان « عنصر (القص والحكاية) جوهر الرواية قبل نضوجها واستقلال أدواتها الفنية ». (٢) كما استقى عنصر (الحوار الدرامى) من الفن المسرحى؛ ليساعده على إبراز تعدد الأشخاص والأصوات التى تعبر عن صراع الأبعاد الفكرية والشعورية لرؤية الشاعر، أى « أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هى بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه ». (٣) ولا غرو فى ذلك فثمة علاقة قوية بين الشعر العربى وسائر فنون الأدب الأخرى « لقد بدأ الأدب شعراً ومن القصيدة خرجت الرواية والقصة والمسرحية ». (٤)

ويعد الحوا لدى نزار من أهم الظواهر اللغوية التى أتاحت له قدراً من حرية التعبير بعيداً عن التقرير والمباشرة، لتعدد الأصوات فى الحوار، ينشئها من الواقع فيكون الحوار الخارجى (الديالوج)، أو يستولدها من ذاته فيكون الحوار الداخلى (المونولوج).

(١) الحوار الداخلى..

وقيمة هذا الحوار تجسيد الانفعال الذاتى بين صوت الشاعر الداخلى وصوته الخارجى الذى يأتى حاملا أحاسيسه « وفى الحوار الداخلى يكون الصوتان لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجى العام أى صوته الذى يتوجه به للآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره لكنه يبزغ على السطح من آن لآخر ». (٥) غير أن هذا الحوار يقدم للقصيدة بعداً شعوريا جديدا ويضفى الحركة ويبرز الصراع الداخلى لدى الشاعر.

والحوار الداخلى الذى يستخدمه نزار فى شعره الغزلى ليس مجرد حوار ذهنى، ومناقشة جدلية وفلسفية لكنه صراع بين شعورين نفسيين متناقضين، يجسد به الشاعر إحساساً نفسيا معينا، فقد جاء توظيفه لدى نزار مجسداً شعوره النفسى المتناقض كقوله فى قصيدة « ماذا أقول له ؟ »:

ماذا أقول له، لو جاء يسألني: — إن كنت أكرهـــه أو كنت أهواهُ؟

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٥ - صـ ٤٧.
(٢) على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة- صـ ٢٢٠.
(٣) نفسه - صـ ٢٠٦.
(٤) أحمد عبد المعطى حجازى: الاهرام - ١٩٩٧/٧/٩.
(٥) عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ٢٩٤.

ماذا أقول، إذا راحت أصابعــــه تلملم الليل عن شعرى وترعــاهُ؟
وكيف أسمح أن يدنو بمقعـــــده وأن تنام على خصرى ذراعــاهُ؟
رَبَّاه.. أشياؤه الصغرى تعذبنــى فكيف أنجو من الأشياء.. ربَّاهُ؟ (١)

فالشاعر فى هذه القصيدة يقيم حوارية داخلية بينه وبين نفسه ليصور قصة حب كبيرة، تعجز أن تعبر عنها الكلمات.

كما يلاحظ اعتماد نزار خاصية فنية فى تشكيل القص والحكاية هى خاصية «نقل الحوار» وهى ظاهرة شعرية فى إبداعه، إذ يحول الإجابة عنه إلى الإجابة عنها مباشرة دون فعلى القول (قالت وقلت) فيما يسمى بـ «الحوار الدرامى». كذلك يأتى الحوار الداخلي لنفى أمر يرفضه الشاعر لكن بداخله لا يستطيع البوح به لعدم جدوى البوح في هذا الوقت:

قالت: هنا الحمراء زهو جدودنا فاقرأ على جدرانها أمجادى.
أمجادها! ومسحت جرحاً نازفاً ومسحت جرحاً ثانياً بفؤادى.
ياليت وارثتـــى الجميلة أدركت أن الذين عنتهم أجـــــدادى. (٢)

فالغاية الحوارية هنا تتحقق من خلال استخدام الشاعر للمونولوج، حيث تتناول القصيدة حواراً بين الشاعر وفتاة إسبانية، تتفاخر الفتاة خلال القصيدة عن أمجاد أجدادها فى الأندلس من خلال قصر الحمراء، فما تلبث أن تنسب هؤلاء الأجداد لنفسها، فيأتى الصوت - داخليا - من أعماق الشاعر صارخا مجروحا بانكساره ليعلن رفضه كلام الفتاة فى نبرة استعجاب وتمن ورجاء..

(٢) الحوار الخارجى..

ظاهرة لغوية استخدمها نزار لقاء تحقيق الأثر النفسي المطلوب، وتكمن قيمتها فى تجسيد المشاعر المعنوية وإبرازها في واقع محسوس إذ «إن الحوار هو المظهر الحسى والصراع هو المظهر المعنوى». (٣) فيكشف الحوار الخارجى أبعاد الموقف وأعماق الشخصيات المتحاورة عن طريق إبراز الصوت والصوت المقابل تاركاً للمتلقى بلورة النتيجة، واستخلاص هدف الحوار، ورسم صورة نفسية لكلا المتحاورين. كقوله فى قصيدة «إلى تلميذة»:

قل لى - ولو كذبًا - كلامًا ناعمًا قد كاد يقتلنى بك التمثالُ.
مازلتِ فى فن المحبة طفـــــلة بينى وبينك أبحرٌ وجبالُ. (٤)

وفى هذا الحوار تبدو براعة الشاعر فى استخدام تقنياته الفنية، حيث اعتمد خاصية (نقل الحوار) بين الصوتين دون ذكر دلائل قصية وحكائية توضح أن الحوار قد انتقل منها إليه، مثل أفعال القص والحكى (قالت لى، قلت لها).

تسألنى حبيبتى:
ما الفرق ما بينى وما بين السما؟
الفرق ما بينكما..
أنك إن ضحكت - يا حبيبتى -
أنسى السما.. (٥)

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٥٠٤.
(٢) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة- جـ٢- صـ٨٦.
(٣) عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر- صـ٢٠٨.
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٤٩٢.
(٥) نفسه - ص ٧٣٧.

فى هذا الحوار أيضًا بين الشاعر وحبيبته نجد نزار قبانى يعتمد خاصية «نقل الحوار» حيث حول الإجابة عنه إلى الإجابة عنها مباشرة، فيما يسمى «الحوار الدرامى». هذا الحوار بين الشاعر وحبيبته يجسد لنا مشاعره نحوها، ويعكس لنا انفعاله، فهذه الومضة القصصية الموجزة تجسيد حسى حى لشعور الشاعر ومدى صدق تجربته، فتترك انطباعا نفسيا بمدلولها يشبه الوميض فى نفس المتلقى، وأعتبر نسيان السماء من الخواتم الانفجارية فى قصائد نزار القصيرة مثلها تماماً مثل النهاية الفجائية فى القصة القصيرة حيث تفجر مشاعر الجمهور أكثر من النهاية المنطقية.

وإمعاناً من نزار قبانى فى التماس مع فنون الأدب والأجناس الأدبية الأخرى فقد كتب قصيدة بعنوان «قصة قصيرة»، تهاوى فيها التعبير الشعرى فى مقابل جودة الفكرة القصصية، ومن ثم صنفها الدكتور الطاهر أحمّد مكى تحت جنس القصة القصيرة، وأوردها فى مختاراته للقصة القصيرة. (١)

ظواهر أخرى..

من خلال البقاء مع نتاج نزار قبانى عبر رحلة استقرائه علنا لمحنا بعض الظواهر الأخرى فى لغته، غير أنها قد لا تبلغ قدر أهمية ما سلف ذكره من ظواهر، لذلك رأينا كفاية الإلماح إلى بعضها في ما يشبه التنويه.

الأبيجراما وشكل النص..

إذا كان العصر الحديث يتسم بالسرعة، وطبيعته هى التغير والتحول السريع فى كل شىء، فإن نزار قبانى استمد من اللغة حروفها الدالة على السرعة حتى يجسد سرعة العصر فتكون قصائده مناسبة لحركة العصر، كذلك عمد إلى قصر جمله وأسطره الشعرية حتى قصائده اختزلت ومالت نحو السرعة لتجارى ثقافة الـ«تيك أواى»، فيقول فى مقدمة كتابه (قاموس العاشقين): «إن عالم اليوم، بسبب تزايد السكان وتناقص المواد الأولية والأغذية الأرضية، يتجه نحو التقشف والاقتصاد فى كل شىء فالرغيف أصبح أصغر، والسيارات أصبحت أصغر، وثياب النساء أصبحت أضيق، والعواطف أصبحت أضيق، ومنزل الأسرة الكبير تحول إلى استديو، والوجبات الدسمة تحولت إلى ساندويتشات» لذلك كان نزار يرى أهمية الاختزال وكان يشعر أن القصيدة العربية بحاجة إلى الإيجاز والاختصار، وتحت اسم (اختزال) كتب قصيدة قصيرة جدا هى:

سأختصر الآن.. كل القضيةْ
أنا طيب القلب فى الحب جدا.
وأنت – برأى جميع الشهود –
أهم ممثلة مسرحيةْ. (٢)

ولعل نزار قبانى اعتمد عوامل وظواهر لغوية خارجية فى كتابته القصيدة، مثل شكل الأحرف على الورقة البيضاء، كذلك اهتمامه بجانب الأسطر الشعرية بعلامات الترقيم، وفراغات الصمت داخل قصيدته. وما يبعثه ذلك من قيم إيحائية في الشكل الكتابى. وللاحظة

---

(١) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة «دراسة ومختارات»: ط ٦ – سنة ١٩٩٢. والقصيدة بالأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٢ – صـ ٢٢٩.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٥ – ص ٢٧١.

الظاهرة نرجع إلى مجلدات أعماله الكاملة. وقد ينوه إلى ذلك فى العنوان مثل قصيدته المختزلة جدا بعنون (بدون تنقيط):

« أحبك »

ولا أضع نقطة فى آخر السطر (١)

الطباق..

عل وضوح الأفكار كاملة فى ذهن نزار قبانى تجعله يدرك حدود الأشياء النهائية من أولها إلى آخرها، فيعرف البداية والوسط والنهاية، ويحدد ما يريد، وهو بالبدء يرفض الوسط أو أنصاف الحلول؛ لذلك عزف كثيراً على الضدين المتطرفين عبر استخدامه ظاهرة الطباق، وهى سمة أسلوبية للبناء الفنى عبر حضور ثنائيات ضدية - فى مجملها العام والخاص - تساعد الشاعر على تجسيد حالته الشعورية، وتعطى للقصيدة ميزات بلاغية مثل حسن التقسيم. وقد يبالغ نزار فى التضاد، كأنه يوحى بأن كل تصادم يختزل فى لغة كأنه لعبة.

ففى قصيدة (اختارى) يبرز الضدين ويرفض الوسط:

اختارى الحب أو اللا حب　　　فجبن ألا تختــــارى.

لا توجد منطقة وســـطى　　　ما بين الجنة والنار. (٢)

ويعدد الحالات المتضادة فى لحظة قتله بقصيدة (دعوة إلى حفلة قتل):

اقتلينى.. نائماً أو صاحيا..

اقتلينى.. ضاحكاً أو باكيا..

اقتلينى.. كاسياً أو عاريا.. (٣)

وفي قصيدة (حوار مع امرأة من خشب) تبدو براعة استخدام الثنائيات الضدية:

وتشنقين مثلى على حبال الجنس

فى الصباح والمساء.. والصيف والشتاء. (٤)

كذلك يعكس قمة توتره وتناقضه فى (أحبك أحبك..والبقية تأتى):

وأبكى.. وأضحك.. عنك

وألغى المسافة بين الخيال وبين اليقين. (٥)

---

(١) نفسه - ص ٢٣١.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١- صـ ٦٤٥.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢ - ٦٢٦.

(٤) نفسه - ص ٩٩.

(٥) نفسه: صـ ٢٠٨.

المبحث الثالث
مستوى الأداء اللغوى

عندما يستشعر الناقد - جماليا - ميلاً ما تجاه قصيدة ما، ويحاول تحليل استمتاعه وتذوقه لهذه القصيدة ، حتما سوف يبحث عن مستوى الأداء في لغتها جزئيا. فليس المعنى الكلى للقصيدة هو المهم بل المهم هو مجموع العوامل الإبداعية التى اشتركت فى تكوينها أو كما يقول المستر ريتشاردز: إنه « ليس ما تقوله القصيدة هو الأمر المهم قط، وإنما المهم هو كنهها». (١)

وعبر رحلة استكناه قصائد نزار قبانى الغزلية نقديا، تكشفت أمامنا بعض الإمكانات أو الآليات التعبيرية التى يمكن أن نعتبر نزار قبانى قد عول عليها فى تشكيل إبداعياته وحددت مستوى الأداء اللغوى لديه.. ويمكن دراسة هذه الإمكانات عبر عدة مستويات مثل: «نزار واللغة الثالثة، نزار بين الشعرية والنثرية، الدلالات النفسية للغة، قياس تنوع المفردات، أخطاء اللغة عند نزار ».

نزار واللغة الثالثة..

الشاعر لا يكتب لنفسه، ولا يكتب لأناس آخرين غير سكان كوكب الأرض، بل يكتب للشعب بما فيه من متخصصين أكاديميين، ومثقفين، وعاميين «فمهمة الشاعر هى تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية فى كل أجزائها التى تغطيها عادات الاستعمال اليومى، وإبراز العناصر الجمالية، حتى فى تلك المناطق المحرمة من اللغة التى درج الناس على تأثيم من يتعرض لها». (٢) وأن يمتاح الشاعر من معين الحياة اليومية دليل على أصالة الثقافة لديه وعمق رؤيته الإنسانية، وتكون ألفاظ الحياة اليومية بمثابة حصن حصين للقصيدة كى تقاوم التغيرات التاريخية «وجميع اللغات - كما قرر العلماء المعتنقون للمقولات الأنثروبولوجية - تنطوى على مخزون أساسى من الكلمات، يشير إلى المقولات الأساسية فى الثقافة الإنسانية العامة. وترتبط هذه الكلمات عادة بالحياة اليومية، وتكون أقدر على مقاومة التغير التاريخي والمؤثرات الخارجية ». (٣)

واللغة العربية بطبيعتها - كما نوه العقاد - لغة شاعرة، وأكد ذلك المستشرق الألمانى هيجل بقوله: « إن العرب فى حرصهم على أن يلعبوا لعبة اللغة الشعرية على أكمل وجه أكدوا أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة » .(٤) وذلك ليس غريباً فالشعر ديوان العرب سجل فيه تاريخهم وعاداتهم وأحوالهم، لذلك كان طبيعيا أن يتحدث عن تفاصيل حياتهم اليومية، فتضفوا عليه الحياة والوعي والحساسية حيث «إن شعر أى شعب يستمد حياته من كلام ذلك الشعب، ويمنحه الحياة كذلك، ويمثل أعلى نقطة بلغها من الوعى، وأعظم قوة له وأرهف حساسية». (٥) والشاعر نزار قبانى بذوقه المتمرس أدرك هذه اللعبة من أهمية اشتباك القصيدة بأعصاب حياة الناس والشعب اليومية فهو لا يعيش منفصلاً منعزلاً عن المجتمع الذى يكتب إليه فقال: « أدخلت القضايا اليومية فى الشعر؛ لأن الشاعر لا يعيش على أرض غير أرض البشر ولا يخاطب الملائكة وسكان الكواكب الأخرى». (٦)

---

(١) ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س. إليوت - ص ٢٠٦.

(٢) د/صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ ٢٦٧.

(٣) ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللسانى - صـ ٤١١.

(٤) هيجل: فن الشعر: ترجمة/ چورج طرابيشى - دار الطليعة، بيروت ١٩٨١م - صـ ٢١٠.

(٥) ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س إليوت - صـ ٢٠٤.

(٦) نزار قبانى: مجلة نصف الدنيا - العدد ٣٤٤ فى ١٩٩٦/٩/١م.

ويتميز شعر نزار بتركيبات لغوية خاصة هى التى صنعت لغته، تلك اللغة التى يتعامل معها نزار قبانى معاملة رومانسية، تحتله ويحتلها. ومن خلالها ابتكر ما سماه بـ(اللغة الثالثة) ،وهى اللغة التى تتوسط بين لغة الشارع ولغة المعجم، وهذه اللغة تأتى بسيطة في تكوينها، سهلة فى فهمها واستيعابها، ولكنها صعبة فى صنعها. فاللغة الثالثة هذه ينطبق عليها المثل القائل: (السهل الممتنع). *

وعل السبب فى اعتماد نزار قبانى تلك اللغة (الثالثة) التى يعتبرها من اختراعه هو رغبته – كشاعر – فى بناء أكبر إمبراطورية شعرية فى العالم العربي: «منذ عام ١٩٤٤م حلمت باحتلال العالم العربى شعريا، وها أنذا قد احتللته، منذ عام ١٩٤٤م وأنا أشتغل كالنملة، وأجر الحروف والكلمات على ظهري.. لأصنع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس فى المقهى، وتشرب معهم الشاى، وتدخن السجائر الشعبية معهم». (١) وعلى ذلك ركز نزار همته على الجمهور العربي العريض مما أعطاه توهجاً شخصيا وبريقاً إعلاميا، فقال:

أتجول فى الوطن العربي.. لأقرأ شعرى للجمهور.

فأنا مقتنع.. أن الشعر رغيف يخبز للجمهور. (٢)

وأبرز معالم لغته الثالثة هذه وأوضح سماتها التى جعلتها تتلألأ بوضوح هو اعتمادها اللغة المباشرة والمفردات ذات البعد الواحد وألفاظ المنبهات الحسية، لغة سهلة ممتنعة شاعرية بنت مدرسة مستقلة فى الشعر العربى، لها أبجدية متفردة تحتل مساحات هائلة فى نفوسنا.. لغة يومية تعيش معنا، والدليل حينما نقرأ شعره لا نجد قصيدة واحدة لم يناقش فيها نزار شيئاً لا يمارس فى حياتنا اليومية؛ لذلك نجده يقول: «من رحم الكلام اليومى تخرج القصائد. وأية ولادة لا تحدث فى هذا الرحم هى ولادة قيصرية، إننى ضد الولادات القيصرية في الشعر، ومهمتى كشاعر هى أن ألتقط الشعر من أفواه الناس وأعيده إليهم». (٣)

جدير بالذكر أن نشير إلى رأيٍ ما يُذكر أن اللغة الثالثة – تلك الجميلة السلسلة البسيطة الممتنعة – ليست من اختراع نزار قبانى أو أى شاعر غيره، فاللغة الثالثة – من وجهة نظر – ليست بجديدة على معجم الشعر العربي، فهى «ليست من اختراع أحد، ولكنها من اختراع نوع معين من الشعر، هو شعر الغزل عموماً». (٤) لكن بغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع هذا الرأى، نجدنا نزعم أن ليس قادراً على ارتياد هذه اللغة العذبة المرنة (الثالثة) غير شاعر ذى طبع أصيل وذائقة متمكنة. فنزار قبانى استطاع امتطاء هذه اللغة السهلة الممتنعة، ليس فى غزله فقط، بل فى جميع أنواع شعره، فهى شائعة منشورة فى كل شعره الغزلى والاجتماعى

* انظر صـ ٦٩ من هذا البحث..

(١) نزار قباني: ما هو الشعر؟ – صـ ٨٤.

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة – جـ ٣ – صـ ٢٤٢.

(٣) منير العكش: أسئلة الشعر – صـ ٨٥.

(٤) شاكر النابلسي: الضوء واللعبة «استكناه نقدى لنزار قبانى» – صـ ٥٦٤.

والسياسى.

والشواهد - وهى أكثر من كثيرة - على اللغة الثالثة ومزج نزار بين لغة القاموس الفصحى ولغة الشارع العامية، تؤكد أن الدفقة الشعرية لديه كانت كثيراً ما تنزل إلى المتداول اليومى فى الحياة لتستحضر منه الحيوية والحرارة ثم تصعد إلى المعجم مرة أخرى لتمتاح منه الحكمة والرصانة.. عبر ذائقة - قد تكون - لا شعورية.. فتأتى القصيدة سبيكة لغوية متعددة المستويات، ولنقرأ مثلاً قصيدته في بلقيس «مواويل دمشقية إلى قمر بغداد» ١٩٧٩:

حملت لى جرائد اليوم والشـاى وفاضت أمومة وابتسـامـا.

....

سنوات عشر نسـيت حروفى ودواتى.. كما نسـيت الكلاما.

ما كتبنا.. وكيف يكتب شـعراً.. من يعانى تمزقاً وانفصامـا.

سامح الله من - على غير قصد - سرقوا من طفولتى أعوامـا.

هل أتتك الأخبار يا متنبـى أن كافور فكك الأهرامـا؟

سقطت مصر فى يدى قـروى لم يجد ما يبيع إلا «التراما». (١)

والقصيدة طويلة مليئة بالألفاظ التى - قد - لا تجدها إلا فى معجم نزار قبانى. وقد تغرق الشاعرية فى نزولها إلى المتداول عندما تنفتح ذاكرتها على الممارسات الحياتية المعاشة فى مناحيها المختلفة.. ويكون نزول الشعرية إلى المتداول - هنا - ضرورة تحتمها طبيعة التجربة، ومحاولة الصعود بها بعيداً عن تداوليتها وواقعيتها يفقد الشعرية كثيراً من حيويتها، بل ربما يفقدها شعريتها ذاتها، وخير دليل على ذلك ما جاء فى قصيدة «الضفائر السود» يقول:

يا شـعرها على يدى شـلال ضوءٍ أسود.

ألمه.. سـنابلا سـنابلاً لم تحصد.

لا تربطيه واجعلـى على المسـاء مقعدى.

من عمرنا على مخدات الشـذا.. لم نرقد.

وحررته من شـريط أصـفر.. مغرد..

ويقول فى نهايتها:

قد نلتقى فى نجمـة زرقاء .. لا تستبعدى.

تصورى ماذا يكـون العمر لو لم توجدى؟. (٢)

وفى هذه القصيدة كلمات لم تستعمل من قبل فى شعرنا القديم مثل كلمة (مخدات) وكلمة (شريط) بمعنى رابطة شعر. وكلمة (تصورى) شبه عامية. كذلك كلمة (السجائر) فى قصيدة

(١) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٦ - صـ ٣٠٥.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ ١١٠، ١١٢.

« مـاذا أقـول لـه؟ ». (١) و(فسـاتـين) فى قـصـيـدة (أيظن؟) (٢) * ويـقـول الشـاعـر أحـمـد عـبـد المعطى حـجـازى: « شـعـر نـزار يـبـدو شـديـد الـبـسـاطـة فـالمفـردات مـتـداولـة، والتـركـيـبـات الـنـحـويـة هـي التـركيـبـات المألوفـة المستخدمـة فـى الكتـابـات السـائـدة وحـتـى فـى لـغـة الحيـاة اليـومـيـة ». (٣)

نزار بين الشعرية والنثرية..

علها -- بالتداعى نقديا وبالتوالد إبداعيا - إشكالية منبثقة عن القضية أو الآلية آنفة الذكر من اللغة الثالثة وتوسطها بين لغة القاموس برصانتها وتقعرها ولغة الشارع الدارجة بشعبيتها وهبوطها. حيث لجأ نزار قبانى إلى اللغة الثالثة تحقيقاً لمبدأ الشعرية قدر الإمكان، وابتعاداً عن تقريرية النثرية قدر المستطاع ذلك « أن الأوصاف الشعرية تبدو أدق من الأوصاف النثرية غالباً ».(٤) واستطاع - بالفعل - أن يحقق ذلك بآلية ذوقية - لا شعوريا - فطرية « فالشاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً ولكنه لا يدرى كيف تتم هذه العملية ». (٥) فالوعى بآليات الفعل يعطل حركة الفعل تماماً كما يضطرب الراقص عندما ينظر إلى حركة قدميه.

واهتم نزار قبانى - تبعاً لمبدأ الشعرية - بالناحية الجمالية في أسلوبه من خلال تحقيق الانسجام الصوتي بين ألفاظ قصيدته؛ لأن التناغم اللغوى هو أساس الأثر الجمالى « لقد كان مالارمية.. S.Malarme -ضمير الرمزية وشاعرها الأكبر - يرى الشعر مرتبطاً فى أثره الجمالى بقدر ما يقوم به السياق الصوتى من عمل، وأنه لتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية ينبغي التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وتلقائية التعبير، ولا يتسنى ذلك إلا عن طريق ما يسمى (بإعادة الصياغة) حيث تصبح الكلمات في انسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى ». (٦)

أعتقد أن من نافلة القول أن أشير بإلماحة عاجلة إلى بعض الآراء في الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر، فقد فرق العرب قديماً بين ألفاظ الشعر وألفاظ النثر حيث قال ابن الأثير: « إن من الألفاظ ما يعاب استعماله نثراً، ولا يعاب نظماً ». (٧) ثم عرف ابن طباطبا الشعر من خلال تمييزه عن النثر فالشعر عنده « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس فى مخاطباتهم ». (٨) فإذا تقدمنا نحو العصر الحديث نجد محمد غنيمي هلال يقول: « لغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل ». (٩) ويقول الدكتور عبدالواحد علام: « هناك اختلاف جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر، فإذا كان النثر يستخدم لغة تنقل أفكار الكاتب، ومن ثم كل لفظ من

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ٥٠٥.
(٢) نفسه - صـ٤٠٢.
* يمكن أن نرجع - إذا أردنا مزيداً من الشواهد - إلى صـ٧٠ من هذا البحث.
(٣) أحمد عبدالمعطى حجازى: الأهرام العربى - عدد ٣١فى ٢٥/١٠/١٩٩٧.
(٤) أ.أ ريتشاردز: العلم والشعر - صـ٤٢.
(٥) نفس المصدر ونفس الصفحة.
(٦) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - صـ٢٩.
(٧) ابن الأثير الجزري: المثل السائد - المطبعة البهية بمصر ١٣١٢هـ - ٣٢٢.
(٨) ابن طباطبا: عيار الشعر - تحقيق محمد زغلول سلام وطه الحجرى - المكتبة التجارية ١٩٥٦م.
(٩) محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - صـ٥٢.

المعنى الذى وضع له بحيث ينقل من اللفظ إلى المعنى دون وساطة فإن الشعر يستخدم اللغة استخداماً خاصا، فالكلمات فى الشعر يقصد بها ماوراء مدلولها». (١) وعندما يفرق جان كوهين بين الشعر والنثر يرى أن النثر هو اللغة المستعملة فى الحياة اليومية للجماعة، لكن هناك فرقاً بين اللغة المستعملة والنثر المكتوب، فكل من النثر المكتوب والشعر يحمل مجاوزة، لكنها فى النثر تمثل الحد الأدنى وفى الشعر تمثل الحد الأقصى، والفرق بينهما في نسبة التردد «فلا يمكن أن تكون القصيدة شعرية مئة فى المئة». (٢) ويرى رومان ياكبسون أن ليست للشعر حدود خاصة تفرقه عن غيره من فنون القول، فيقول: «إن الحد الذى يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس شعريا هو أقل استقراراً من الحدود الإدارية للصين». (٣)

منْ خلال هذه الإطلالة السريعة على رأيين من النقد البلاغى القديم، ومثلهما من النقد العربى الحديث، ثم رأيين من النقد الغربى، يمكن لنا أن نقول: إن الشعرية توجد فى الشعر والنثر معاً، فهى تعتمد على ما تحققه الكلمات داخل النص من التواصل الشكلى الذى يولد كثافة ثقافية وشعورية، فالمفردة ليست شعرية فى ذاتها، بل تكتسب شعريتها عبر علاقة التشكيل مع جاراتها من مفردات.

عود على بدء، حيث إن اتهام نزار قبانى فى لغته بالنثرية والتقريرية انبعث أساساً من خلال استخدامه لألفاظ الحياة اليومية ونزوله إلى لغة الشارع التى تتسم بالسهولة والبساطة والجزالة، وهنا تجدر بنا الإشارة إلى ملاحظتين مهمتين:

– عل تهمة نزار في أشعاره بالسطحية والتقريرية الجافة نالته فى المرحلة الأخيرة من إنتاجه؛ وذلك حيث ركوب موجة الشعر الحر أى شعر التفعيلة (الذى له وزن وقافية لكن عدد التفعيلات يختلف فى الأسطر الشعرية) الذى يفضى إلى الشعر المرسل أو المطلق (الذى له وزن وليس له قافية) والذى يؤدى – بدوره – إلى الشعر المنثور أو قصيدة النثر (التى لا وزن فيها ولا قافية)، فمع هذا التحرر من عيمودية الشعر العروضى ومع الاقتراب من اللغة العامية – خاصة وأن الشعر التفعيلى يمتاح مفرداته من صميم الحياة اليومية – اتهم نزار بالنثرية.

– تهمة نزار قباني بالنثرية لحقته – أكثر – فى الجانب السياسى من شعره، فنرى مثلاً الدكتور غالى شكرى يقول: «وأنا لست أعتقد أن نزار قبانى قد تطور بالمعنى العميق المسئول للكلمة، فهو حين يغنى لبورسعيد وينشد للجزائر، يهبط كثيراً عن مستواه الفنى، وهو عندما يتناول قضية اجتماعية (خبز وحشيش وقمر) إنما يتناولها بتقريرية واضحة لا ترتفع بها لمستوى أفضل من مستواها العادى». (٤)

ونزار قبانى تتميز لغته بالشعرية والعمق والأناقة – بصفة عامة – لكن شعره الغزلى لم يخل من بعض الهنات فى الانزلاق والهبوط إلى مستوى النثرية فى أدائه اللغوى، فرغم تمكن الشاعر من لغته فإن هناك بعض القصائد التى طغت فيها النثرية والمباشرة على روح الشعر،

---

(١) د/عبدالواحد علام: اتجاهات نقد الشعر – صـ٢٦.

(٢) جان كوهين: بناء لغة الشعر – ترجمة د/أحمد درويش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ط١ – ١٩٩٠ – ص ٢٤.

(٣) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية – ترجمة/محمد الولى – دار توبقال المغرب – ط١ – ١٩٨٨ – ص١١.

(٤) د/غالى شكرى: شعرنا الحديث إلى أين؟ – صـ١٥٧.

ومن ذلك قصيدة « أجساد » والتي يقول فيها:

جسد المرأة أرض زراعية.. وجسد الرجل (بولدوزر)..

جسد المرأة محطة.. وجسد الرجل قطار ليلى سريع..

جسد المرأة كنيسة.. وجسد الرجل مقهى رصيف.. (١)

فهذه الأسطر تغلب عليها روح المباشرة والتقريرية، فهى مجرد عرض تصور وتسجيل أفكار فى طريقة سردية جافة خالية من روح الشعر الموحية والمؤثرة، حيث تقعد بالشاعر عن نقل تجربة شعورية محملة بالأحاسيس والانفعالات لذلك نعتبرها نثريات.

ومن الأمثلة الشعرية التى تطغى عليها النثرية، وتمثل عرضاً للأفكار بعيداً عن مفهوم الشعر الحقيقى والتى يمكن تصنيفها فى إطار القوالب النثرية قصيدة « الزواج »:

المأذون.. هو الطاهى الذى

يحول علاقات الحب الجميلة.. إلى أسماك مثلجة. (٢)

هذا القالب لا يحقق فيه الشاعر نجاحاً منشوداً من الخيال الجامح حيث لا يتجاوز فيه المعنى الظاهرى للألفاظ دون تحقيق معان جديدة وراء اللغة، وعل هذا القول النثرى يذكرنى بأقاويل أنيس منصور عن الحب والزواج فى الصحف والجرائد، فنزار فى هذه المرحلة والفترة من إنتاجه قد وصل إلى مرحلة أن يقول فقط وكل ما سيقوله سيطبع وينشر، لذلك قال عنه الدكتور عبداللطيف عبدالحليم (الشاعر أبو همام) فى كتابه (حديث الشعر): « نزار حين اطمأن إلى هذا الإعجاب الجماهيرى، أدرك أنه ليس عليه سوى أن يقول، ويقول فقط، كرر نفسه وطفق يبحث عن وسيلة يستجلب بها هذا الإعجاب المتكرر والدائم، فلم يجد أدواته ولم يستبطن ما وراء الظاهر القريب، وغدا كلامه غسيلاً كما يقول نقادنا القدامى ». وعلّ المتقصى لمظان النثرية فى نتاج نزار قبانى يجد ضالته إذا رجع - مثلا - إلى الجزء الخامس من الأعمال الشعرية الكاملة. (٣)

واستخدام نزار للغة العامية ليس عجزاً عن الفصحى بل عن دراية تامة من الشاعر بقدرة هذه الأساليب على التأثير فى المتلقى، فهو يريد مخاطبة الناس بلغتهم حتى يتفاعلوا مع قصيدته، فهو « لا يستنكف أحياناً كثيرة من استخدام العامية، لا عجزا عن استخدام الفصحى فنزار قادر على الوصول بفصحاه إلى درجة عالية من العذوبة والنقاء لكنه يؤثر أحياناً أن يكتب كما يتحدث ». (٤) لذلك فاتهامه بالنثرية والسطحية وهبوط مستوى الأداء اللغوى أمر يحوى مغالطة، فجملة إنتاج الشاعر تؤكد تمكنه من لغته الشعرية وسلاستها، والباحث - رغم بعض المآخذ السالفة - يرى أن نزار قبانى شاعر يمتلك ناصية اللغة وشعره يرقى لمستوى الأداء اللغوي الجيد. وبالإجمال فالشاعر أحسن توظيف اللغة الشعرية بمعناها التقنى.. والباحث يختلف مع من رمى لغة نزار الشعرية - بصفة عامة - بالنثرية والسطحية..

المآخذ اللغوية..

إن ظاهرة الأخطاء اللغوية فى الشعر العربى الحديث ناتجة عن حركة التوليد أو التجديد اللغوى والتفجير اللفظي التى أعلنها جيل من شعراء الحداثة - بما تعنيه الحداثة من مفهوم قطيعة التراث والثورة عليه - أمثال نزار قبانى وأدونيس وجبران خليل جبران، وميخائيل

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة * جـ ٥ - صـ ٩٩، ١٠٠.

(٢) نفسه - صـ ٣٠٠.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الخامس.

(٤) أحمد عبدالمعطى حجازى: الأهرام العربى - عدد ٣١ - تاريخ ٢٥/١٠/١٩٩٧م.

نعيمة الذى قال تحت عنوان (نقيق الضفادع): «ألا يرون أن اللغة التى نتفاهم بها اليوم فى مجلاتنا وجرائدنا ومن على منابرنا هى غير لغة مضر وتميم وحمير وقريش». (١) وقد أعلن جبران خليل جبران رفضه للغة العربية ونظامها العقيم - مثل الأستاذ شريف الشوباشى - «فكان متمرداً على اللغة العربية ونظامها الإعرابى وبدا ذلك في مقالته (لكم لغتكم ولى لغتى)، وفيها أظهر احتقاره للفصحى وللقواعد والأعراف اللغوية».(٢) وأكد أدونيس تأييده لهذه النزعة بقوله: إن «الكتابة لا تخضع لأي قواعد مسبقة». (٣) وأعد حركة جبران بداية حقيقية للتجديد اللغوى. مما يؤكد أن الحداثة قد تجلت في كل محاولات الخروج والانعتاق من الأعراف اللغوية. فالحداثة هى نسف كل راسخ وهدم كل باق، وتفجير لكل علاقات البيان العربى، وقد اتضحت هذه الفلسفة فى كتابات الرادة أمثال أدونيس فى كتبه (زمن الشعر - مقدمة للشعر العربى - والثابت والمتحول بأجزائه الثلاثة).

ونزار قبانى بدوره لم يقف موقف المشاهد السلبى أمام هذه الحركة بل ساهم فيها باختراعه اللغة الثالثة وتفجير بقاع مهملة إبداعيا فى الشعر من لغة الشارع فقال: «كل الكلمات بلا استثناء هى موضوع للشعر، والفن الشعرى هو ذلك الساحر الذى يحول النحاس إلى ذهب، والتراب إلى ضوء........................ إن الشعراء - لا اللغويين ولا النحاة ولا معلمى الإنشاء - هم الذين يحركون اللغة ويطورونها ويحضرونها». (٤) وكأنه بهذا التنظير النقدى ينبئ عن حركته الجديدة فى تجديد وتطوير وتفجير اللغة فى تجربته العملية الجديدة (اللغة الثالثة) وطريقته الإبداعية الشعبية الديمقراطية «وأنا أزعم بأن هذه الطريقة لو أصبحت ديدن الأجيال فى الأزمان المتلاحقة لأدت إلى ضمور اللغة العربية، بل إلى ضمور أية لغة يمكن أن تنشأ فيها هذه الظاهرة (اللغة الثالثة) .لماذا؟ لأنها تتبع سنة التدرج نحو الأسهل فالأسهل.. ومن ثم نحو التساهل والانفلات من ربقة القواعد اللغوية والأعراف اللسانية، إذ هي ستقضى على اللغة النموذجية (اللغة المثال)».(٥) وقد تحققت - جلية - هذه النبوءة التى ترى خطورة اللغة الثالثة - أو أى مظهر من مظاهر التجديد اللغوى - على اللغة العربية «فلقد بدأت تشيع منذ سنين فى شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذى لا يعتد به». (٦)

في محاولة نزار أن يصنع لغة عالمية لكل الناس لم يسلم من الوقوع فى براثن اللحن اللغوى، فاحتكاكاً منه بالواقع وتماسا مع لغة الحياة اليومية قال:

فالجنس - فى تصورى - حكاية انسجامْ..
كالنحت.. كالتصوير.. كالكتابهْ..
وجسمك النقى، كالقشطة والرخامْ
لا يحسن الكتابهْ.. (٧)

وكان الصواب أن يقول: (القشدة) بالدال لكنه قالها كما ينطقها الناس. كذلك فى قصيدة (إلى قديسة) يقول: (السنين) كما يقولها العامة وهى فى موضع فاعل فكان يجب عليه أن يقولها:

(١) انظر: ميخائيل نعيمة (الغربال).
(٢) عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قبانى تنظيراً وإبداعاً - صـ ٩٩.
(٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربى - دار العودة، بيروت - ط١٩٨٢/٤ - صـ ١٣٦.
(٤) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - ج٧ - صـ ٤٧.
(٥) عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قبانى تنظيراً وإبداعاً - صـ ٩٢.
(٦) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - صـ ٢٩١.
(٧) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٥٢٥.

(السنون) فصحى:

ماذا إذن.. تتوقعينْ؟

....

وأنا.. أمام سريرك الزاهى.. كقط مستكينْ..

ماتت مخالبه.. وعزته.. وهددته السنينْ... (١)

ففى (السنين) نحس بالحركة والناس والحياة، لكن (السنون) هى الصحيحة نحويا، وعلنا نزعم أنه نصبها مجاراة للقافية (ين) فى القصيدة.

* هناك كذلك أخطاء - لم ينج منها نزار - فرضها الإيقاع والعروض الشعرى، علنا نلمح ذلك فى:

- أشعلت فى حطب النجوم حرائقاً وأنا أمامك كالجدار الباردِ. (٢)

فلقد أتى بالحرائق مصروفة ضرورة شعرية يحتمها الوزن.

* كذلك نرى قوله فى قصيدة (سيمفونية على الرصيف) من ديوانه (قالت لى السمراء) :

- سيرى ففى ساقيك نهرا أغانى أطرى من الحجاز والأصبهانى. (٣)

وكان يجب أن يقول : (نهرا أغانٍ) حيث تنوين العوض بدلاً من الياء..

* كذلك قوله فى ديوان (أشعار خارجة على القانون) تحت عنوان «بلاغ شعرى رقم١ »:

- إياك أن تتصورى أنى أفكر فيك تفكير القبيلة بالثريدِ.

وأريد أن تتحولى حجراً أطارحه الهوى.

وأريد أن أمحو حدودك فى حدودى. (٤)

فالفعل (أمحو) منصوب بأن، لكن نطق الفتحة بآخره يفسد وزن القصيدة فى بحر الكامل.

* وفى قوله:

- ما للدمشقية الكانت حبيبتنا لا تذكر الآن طعم القبلة الأولى. (٥)

فكيف لاح له أن يدخل (ال) التعريف على الفعل الناقص (كانت).

* ومن الجمل المرفوضة من حيث النظم الشعرى واللغوى على السواء قوله:

- كيف أعادت لى الحرب ملامحى وجهى القديمهْ. (٦)

فما معنى عبارة (ملامحى وجهى)؟ وماذا يفهم منها؟ إلا على تقدير حذف مضاف فتكون الجملة (وملامح وجهى).

* كذلك من قصيدة (مع فاطمة فى قطار الجنون) يدخل (ال) التعريف على المنادى:

- يا التى تشطرنى نصفين في الليل/وعند الفجر تلقينى على ركبتها نصف هلالٍ..

يا التى تحتلنى شرقاً وغربا/ ويميناً وشمالا/ استمرى فى احتلالى.. (٧)

- يا التى عشت وإياها ملايين الحماقات.. (٨)

تنوع معجم الغزل

---

(١) نفسه - صـ٤٣٥.

(٢) نفسه - صـ٤٨١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - ص ٥٤.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢ - صـ١٥.

(٥) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ ٣ - صـ٥١٩.

(٦) نفسه - صـ٤٥.

(٧) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٤ - صـ١٧٥.

(٨) نفسه - صـ١٧٢.

عل إمكانية تنوع المفردات فى معجم نزار قبانى الشعرى تعتبر من أهم الأدلة على رقى مستوى الأداء اللغوى لديه، وحسن توظيف آلياته اللغوية وتقنياته التعبيرية فى مناحى إنتاجه الشعرى غزير الحجم. حيث تتنوع وتتباين مفردات الأديب حسب عمق رؤيته واتساع معجمه، فالثروة اللفظية للأديب تكشف عن حجم ما يعرفه من ألفاظ وما يستطيع استخدامه من جذور لفظية فى صياغة نصوصه. وتكون « مفردات هذه الثروة متداخلة إلى حد بعيد ولكنها تتضمن اختلافات ، همة ترجع إلى المزاج الفردى والنشأة والحرفة والبيئة ». (١)

ويعد نزار قبانى من أكبر الشعراء العرب امتلاكاً للثروة اللفظية، وذلك عكس ما يراه بعض النقاد من ضيق مساحته اللغوية ومحدودية معجمه الشعرى، إذ كادوا يجمعون على أنه يدور فى جملته حول مائتى كلمة فحسب. (٢) الأمر الذى يجعل شعره يمثل أقل نسبة فى مستوى تنوع المفردات، وأكثرها فى درجة التكرار.. وذلك بالطبع قول مردود « لأن البحث الأسلوبى الإحصائى الذى يتذرع بوسائل القياس الكمى لمدى تنوع المفردات قد أثبت أن نزار قبانى من أكثر الشعراء العرب المعاصرين اتساعاً وتنوعاً وخصوبة فى معجمه ». (٣) وعندما دافع نزار قبانى عن نفسه أمام تهمة صغر معجمه أكد أن معجمه الشعرى يتسع لأكثر من ألف مفردة لغوية. (٤)

وتنوع المفردات فى شعر نزار قبانى أكبر دليل على وعى الشاعر، واتساع ثقافته، وغزارة معرفته، وعمق رؤيته.. واستطاع نزار قبانى تحقيق المعادلة الصعبة حيث جمع بين اتساع المساحة اللغوية من ناحية وبساطة الأسلوب من ناحية أخرى، لاسيما أن هناك من يربطون بين تنوع المفردات أى اتساع المعجم الشعرى وبين الصعوبة فى الأسلوب فقالوا: «إن نسبة التنوع هى أفضل مقياس يمكن أن يتم به اختيار مدى الصعوبة فى الأسلوب». (٥) لكن تنوع المفردات فى معجم نزار لم يوقعه فى الصعوبة فجاء أسلوبه سهلاً بسيطاً ولغته واضحة جميلة؛ لأن مفرداتها مستمدة من حياة الناس اليومية. وليس غريباً أن يمتلك نزار هذا الكم المهول من اللغة؛لأنه ذو ثقافة ووعى واطلاع على الآداب العالمية. وخير دليل على ذلك حديثه إلى شهر حزيران:

نحن ندعوك لتصطاف لدينا
مثل كل السائحينْ.
وسنعطيك جناحًا ملكيا
لك جهزناه من خمس سنينْ.
سوف تستمتع بالليل.. وأضواء النيونْ.
فهنا.. لا نعرف الحزن ولا من يحزنونْ.
سوف تلقى فى بلادى ما يسرك
شققاً مفروشة للعاشقينْ.
وكؤوسًا نضت للشاربينْ.
وحريمًا لأمير المؤمنينْ. (٦)

الدلالة النفسية للمفردات..

---

(١) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة – ترجمة د/كمال بشرة مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٥ – صـ ٢٣.
(٢) منير العكش: أسئلة الشعر – صـ ١٤.
(٣) د.صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعرى – صـ ٣٠.
(٤) نزار قبانى: ما هو الشعر ؟ – صـ ٩٥.
(٥) سعد مصلوح: فى النص الأدبى (دراسة أسلوبية إحصائية) – النادى الثقافى الأدبى بجدة – ط ١ – ١٩٩١م.
(٦) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة – جـ ٣/ ٣١٠.

نزار قباني نوع خاص أو من طراز فريد من الشعراء أصحاب العين البصيرة المتميزة، والرؤية الفكرية العميقة والحس الرهيف في اختيار ألفاظه الموحية ومفرداته المشعة وكلماته دقيقة التعبير عما يريد، فكل كلمة من كلمات القصيدة عنده لها أهميتها الشعورية الخاصة بها، ثم في الإجمال تتجمع دلالات جميع الكلمات في تركيب نهائي للنص الشعري فتجسد بدقة التجربة الشعورية التي عاشها.. وهو قادر على تلوين المفردة - عبر المشتركات اللفظية - حسب الدلالة النفسية التي يتغياها، فمثلاً كلمة الحب أو الجنس أو علاقة الرجل بالمرأة، عندما يأتي بها في سياق الغزل يسميها حبا أو غراماً أو عشقاً وعندما يقذف بها في دنيا السياسة يطلق عليها زنى أو دعارة أو اغتصاباً، وإليكم بعض الشواهد ففي قصيدة (الرب العاشق) من ديوان (سيبقى الحب سيدي) يقول:

سيدتي.. حبك صعب.. حبك صعب.. حبك صعبْ..

لو عاني الرب كما عانيت.. لصاح من البلوى: «يا ربْ».. (١)

وعند وفاة بلقيس في انفجار السفارة العراقية في بيروت أقسم أن يقول في التحقيق:

وأقول: إن عفافنا عهر.. وتقوانا قذارهْ.

وأقول: إن نضالنا كذب.. وأن لا نفرق ما بين السياسة والدعارهْ. (٢)

والدلالة النفسية للغة تعني انعكاس الحالة النفسية للشاعر من حزن وسرور على المفردات اللغوية في قصيدته الشعرية، وارتباط تلك الحالة النفسية بالجو اللغوي للقصيدة من مفردات ذات دلالة نفسية.. ونزار قباني يحسن اختيار المفردات اللغوية التي تناسب غرض القصيدة الشعرية من حزن وسرور، فعندما يرثي بلقيس بعد وفاتها نجده يختار الكلمات المفعمة بفحوى الحزن مثل «قتلت، الشهيدة، اغتيلت، يا وجعي، يا وجع القصيدة، لا تتغيبي، يا دمعاً، ظلمتك، ضحية، الموت، يا قبراً، الغمام، مرثية، مشتاقون، مطعونون، مذبوحون، يا وجع المكان، الذهول، باكية، الحزن، أطفأت، صامتة، تركتنا، ضائعين، يحتاج». (٣)

ويقول في هذه المرثية:

الحزن يا بلقيس.. يعصر مهجتي.. كالبرتقالهْ..

الآن أعرف مأزق الكلمات.. أعرف ورطة اللغة المحالهْ..

وأنا الذي اخترع الرسائل.. لست أدري كيف أبتدئ الرسالهْ.. (٤)

ثم يسوقه جو الحزن إلى أن يصل بحالته إلى التساؤل الحائر:

هل يولد الشعراء من رحم الشقاءْ؟

وهل القصيدة طعنة - في القلب - ليس لها شفاءْ؟

أم أنني وحدي الذي.. عيناه تختصران تاريخ البكاءْ؟ (٥)

فالمفردات تعكس الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر، والقصيدة تفوح برائحة الحزن، وتعطي انطباعاً بصدق العاطفة وعدم التكلف، والألفاظ بدلالاتها الحزينة تجعل للقصيدة إطاراً مأساويا يناسب غرض الرثاء.. وعلى النقيض من ذلك قصائد الفرح تأتي ألفاظها مشعة بالبهجة

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٤ - صـ ٣٢٨.

(٢) نفسه - صـ ٥٩.

(٣) نفسه - صـ ٩ إلى صـ ٨٧.

(٤) نفسه - صـ ٥٥.

(٥) نفسه - صـ ٦٧.

والسرور والجمال، ولنقرأ قصيدة «ظنوني بستان»:

يهطل مني - حين أحبك - مطر أخضر،

مطر أزرق، مطر أحمر، مطر من كل الألوانْ..

يخرج من أجفاني قمح.. عنب.. تين.. ليمون.. ريحانْ..

يبزغ مني - حين أحبك - نصف هلال..

يولد صيف.. يأتي عصفور دوري.. تمتلئ الغدرانْ..

فإذا لاقيت رفاقي في المقهى.. وجلست إليهم.. ظنوني بستانْ.. (٦)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٥ - صـ ١٧، ١٨.

الفصل الثالث
الصورة الشعرية

١- المبحث الأول: الصورة التقليدية..

٢- المبحث الثاني: الصورة الحديثة وتطورها..

٣- المبحث الثالث: صورة الغزل في ميزان النقد الحديث..

مدخل عام..

يعد نزار قباني من أعظم الشعراء الذين حملوا كاميرا التصوير الشعرى وصوروا المرأة فى أروع الأوضاع الجمالية، وأبدع من رسم - بالكلمات - لوحات الأنثى فى لحظات العشق، حتى شابه كبار المصورين والرسامين فى العالم مثل بيكاسو، فقد قال له أخوه صباح قبانى فى رسالة كتبها إليه: «لا أدرى لماذا يلح على دائماً شبه سيرتك بمسيرة بيكاسو؟». (١) وأكد ذلك الناقد محيى الدين صبحى فى بداية حديثه برسالته للدكتوراه «رسوم بيكاسو تتسلق الستائر والمقاعد والأوانى.. دواوين شعر بالعربية والفرنسية والإنجليزية.. عشرات من كتب النقد وأكداس من الأسطوانات تخبئ فى صدرها الأسود أجمل سيمفونيات الدنيا.. والرجل الذى أكتب عنه، أمامى، كأنه تتمة لهذه الخطوط الغربية التى لا ينتظرها الانتظار». (٢) إن نزار قبانى بالكلمات رسم - مثل بيكاسو - أجمل لوحات العالم، وعزف بالأصوات - مثل بيتهوفن - أروع سيمفونيات الوجود، فصار شعره متلألئاً كالتاج الماسى فوق رأس نزار.. «إنه شعر رصع كالتاج الهادئ على رأس إمبراطور». (٣)

تلك كانت إطلالة على نزار قبانى. لكن قبل الدخول فى الحديث عن صوره الشعرية يجب الإلماح السريع للصورة الشعرية بعامة.. وعل العلاقة تبدو وثيقة العرى بين فن الشعر وفن التصوير أو ليست الكتابة مرادفاً للتصوير كما يقول بول كلى: «أن نكتب أو نصور هذا أمر واحد فى نهاية المطاف». (٤) فالشعر في جوهره تعبير بالصورة، فمن خلال الصورة يحاول الشاعر إبراز أحاسيسه وأفكاره فيجلعها قابلة للرؤية البصرية، لذلك نجد أقدم حديث عن علاقة الشعر بالصورة تلك المقولة التى قالها اليونانى سيونيدس الكيوسي ٤٦٨ ق.م والتى يقول فيها: «إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق والتصوير شعر صامت». (٥) فالصورة الشعرية «هى العبارة الخارجية للحالة ا لداخلية».(٦) أى خلع صفات مادية على الأحاسيس المعنوية، فأهم وظائف الصورة فى الشعر أنها تصور لك العواطف فى صورة حية مرئية، وأهم دلالة لكلمة الصورة هى دلالتها «على الأشياء القابلة للرؤية البصرية». (٧)

وكثيراً ما يقال: إن جوهر الشعر هو تمثيل العواطف «فليست الصورة الشعرية حلى زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر». (٨) فالصورة بنية فنية بارزة مثل اللغة والموسيقى كما أنها لا تخضع لقوانين النحو والعروض، فهى «ليست شيئاً يضاف إلى اللغة أو يستخرج منها اعتباطاً بل هى جوهر طبيعتها».(٩) لذلك نالت منزلة لم تنلها أية أداة من أدوات التشكيل الفنية؛ ولهذا يقال: «إن الصورة الشعرية كيان يتغالى على التاريخ». (١٠)

---

(١) جريدة الحياة: العدد ١٢٣٧١ - تاريخ ١٩٩٧/١/١.

(٢) محيى الدين صبحى: نزار قبانى شاعراً وإنساناً - صـ ٥.

(٣) الكاتب البحرينى محمد عبدالملك: الكريستال - جريدة أخبار الخليج البحرينية - ١٩٩٠/٣/٨ - صـ٥.

(٤) مجلة الفنون: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - نوفمبر ٢٠٠١ - العدد ١١ - صـ ١١.

(٥) عبدالغفار مكاوى: قصيدة وصورة(الشعر والتصوير عبر العصور) - عالم المعرفة/الكويت ١٩٨٧ -عدد ١١٩- ص١٥.

(٦) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية/د.ت- صـ٢٤٩.

(٧) شفيع السيد: التعبير البيانى «رؤية بلاغية» - صـ ١٣٩.

(٨) صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ ٢٣٨.

(٩) فنسنت ب.ليتش: النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينات - إلى الثمانينات - ترجمة/محمد محيى - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠- صـ ٢٨٥.

(١٠) الولى محمد: الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى - المركز الثقافى العربي- المغرب/ ١٩٩٠- الطبعة الأولى - صـ٧.

والصورة الفنية هى - وحدها - القادرة على تمثيل المشاعر الذاتية وتجسيدها وتقديمها إلى القارئ بطريقة موضوعية تنفي عن العمل الأدبى طوابع التقريرية والمباشرة والخصوصية المفرطة، وتجعله ذا قيمة جمالية بالنسبة للمتلقى كما أنه ذو قيمة نفسية بالنسبة للمبدع، فالصورة تظل هى عنصر العناصر فى الشعر، وسر الأسرار فى القصيدة، حتى قال أندريه بريتون: «يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم، ليست شيئاً آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة». (١)

والصورة يجب أن تكون مرتبطة بالألفاظ اللغوية والأجراس الموسيقية حتى يكون تأثيران معنوى وموسيقى؛ لأن أكثر الصور إمتاعاً تلك التى تكون حاضرة فى أذهان معظم الناس. فلابد للشاعر من موهبة ودربة حتى يمهد المصاعب التصويرية فى طريقه لإقناع القارئ عقليا وشعوريا «ويجب أن يلاحظ الأديب أن غايته الفنية نقل ما فى نفسه إلى القراء فلابد أن يفكر فى مواهبهم أثناء الإنشاء، وأن يغزوهم عن طريق العقل والشعور، وينتصر على هذه المصاعب التصويرية واللفظية، مما هو مقرر فى علم البلاغة».(٢)

---

(١) د.أحمد درويش: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - دار الشروق - الطبعة الأولى ١٩٩٦ - ص٢٧.

(٢) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى -صـ ٢٤٩.

المبحث الأول
الصورة التقليدية

إن مصطلح الصورة تردد كثيراً في التراث النقدي والبلاغي. * لكن باختلاف عن مفهومه في العصر الحديث، إذ استقرت أنماط الصورة التقليدية عند التشبيه والكناية والاستعارة والمجاز وهي أدوات علم البيان أحد علوم البلاغة الثلاثة (البيان، المعاني، البديع) لذلك كان البيان أكثر علوم البلاغة ارتباطاً بالصورة الشعرية، فقيل: «إن استخدام أسلوب الصورة أيسر من استخدام أسلوب البيان». (١) وكانت العلاقات بين عناصر الصورة القديمة على قدر من الوضوح، وعل علاقة (المشابهة) كانت هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعاً في القصيدة الموروثة.. وجدير بالإشارة أن أول من أطلق تسمية التصوير صراحة في النقد البلاغي القديم هو الجاحظ حين قال: «إن الشعر: صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير». (٢)

لابد لكل شاعر في مطلع تفتحه من التأثر بالتراث ليغذي مخيلته بصور الأقدمين، فيرتسم نتاجه بالطوابع التقليدية للصورة الشعرية، وما تقوم عليه من أصلين مهمين: الخيال والعبارة الموسيقية، أما الخيال فمن عناصره: التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، وأما العبارة فمن خواصها: جزالة الكلمة، وحسن جرسها، وسلامتها من العيوب البلاغية. (٣) فالصورة الشعرية أهم وسيلة يطرحها الخطاب الشعري أداة تفضي إلى المواقف والرؤى، وتساعد البناء الشعري على خلق مجالات للكشف عن مناطق بكر في النص مسكوت عنها لصالح ما يثرى بنيته الدلالية من خلال بنيته الفنية.

غير أنه يصعب الفصل بين الطوابع التقليدية والحديثة للصورة الشعرية إلا على سبيل الدراسة فقط، فأحيانا لا تتم الصورة إلا من خلال اجتماع أكثر من وسيلة تشكيل في لحمة واحدة، فوسائل تشكيل الصورة كثيرة منها القديم مثل: التشبيه والاستعارة والمجاز، ومنها الحديث مثل: النزعة الدرامية وتراسل الحواس واستلهام التراث.. «كما أن وسائل تشكيل الصورة الشعرية من مثل التشخيص وتراسل الحواس والتناص وغيرها قد تتضافر معاً داخل الصورة للكشف عن شعريتها». (٤)

وسيشرع البحث في القادم من صُفحات في تحليل البنى الفنية التي تعتبر أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية في شعر نزار قباني الغزلي. لكن من حق هذا المدخل على ضمير البحث كلمة هي أن أساليب التصوير التي سيتناولها البحث لا تحيط بكل أساليب ووسائل تشكيل صوره، فهناك: الإيجاز والإطناب، التقديم والتأخير، الوصل والفصل، التخصيص

* انظر مثلاً: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجاني، والبيان والتبيين والحيوان للجاحظ، ومفتاح العلوم للسكاكي، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، والموازنة للآمدي.

(١) د. شفيع السيد: التعبير البياني (رؤية بلاغية) - صـ ١٤٥.

(٢) الجاحظ: الحيوان: جـ٣- تحقيق عبدالسلام هارون - مطبعة مصطفى الحلبي بالقاهرة - الطبعة الثانية ١٩٢٨م - ص١٣٢.

(٣) انظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي - صـ ٢٤٨.

(٤) د.حافظ المغربي: التشكيل بالصورة وصور التشكيل في الخطاب الشعري عند عبدالقادر القط - الدار الأزهرية الحديثة - ٢٠٠١ - صـ ١٧.

والتعميم، والتجريد. فالصورة لديه أكبر من أن يلم بها فصل فى بحث يتناول كافة أساليب الشعرية لديه من لغة وموسيقى وصورة وأسلوب، بيد أن أساليب التصوير التى يدرسها البحث تعد أبرز ما استخدم نزار من صور وأشدها تأثيراً فى نفس المتلقى، وإن كانت شواهدها المطروحة مجرد أمثلة لا ترقى لاحتواء كل نماذج وجزئيات الظاهرة.

ومن أبرز المصادر القديمة التى استقى نزار منها صوره معين عمر بن أبى ربيعة، والدراسات فى المقارنة بينهما كثيرة. (١) وكثيراً ما يمتاح من تراث آخرين مثل شيخ الصوفية محيى الدين بن عربى مثلاً، نرى ذلك جليا فى قوله:

« غنيت للنساء

حتى صرت شيخاً..

من شيوخ الطرق الصوفيهْ

وصار قلبى ملجأ..

لطالبات العشق والحياة والحريهْ.

هنا تسعف نزار رسالته الشعرية فى منظومة القيم التى جهد فى صنعها واعيًا، وأخفق جزئيا فى تحقيقها عبر خطوات رسمه ونحته وجماليات تشكيله. هنا يسعفه تراث آخر غير تراث ابن أبى ربيعة، وهو الذى خلد شيوخ الصوفية الذين أصبحت قلوبهم - كما يقول ابن عربى - (مرعى لغزلان) وحياتهم لونًا آخر من العشق الخالد ». (٢)

ونجد فى شعر نزار - رغم حداثيته ودوره في التجديد - تأثره بمظاهر البلاغة التقليدية وصور الأقدمين، ومن هذه المظاهر:

- صور الدمن والصحارى والخيام، وهى موجودة فى ثنايا بعض أشعاره فى مثل قوله:

نهدها حبة تين نشـــفت	رحم اللـــه زمـــان اللبنِ.
فالعصافير التى كانت هنـــا	تتغذى بالشذى والسوســـنِ.
كلها طارت بعيداً عندمـــا	لم يعد فى الأرض غير الدمنِ. (٣)

وكذلك فى قوله:

أيا ريشـــة العود	كلى انسجامْ.
أمن مدرج الرصد	هذا المقـــامْ؟
وحدو الصحـــارى	وزهو الخيامْ. (٤)

- كذلك اتسمت الصورة الشعرية النزارية - مثل القدامى - بحدة الإحساس وتكرار العبارة كنقطة تمركز محورية يقوم عليها التشكيل.

- كذلك استحدث الرومانسيون، ومنهم نزار، بعض التشبيهات التى رمزوا بها إلى مشاعرهم، ولكنها أصبحت فى حكم التشبيهات القديمة، وذلك لإسرافهم فى استخدامها، وذلك

(١) انظر: ماهر حسن فهمى: نزار قباني وعمر بن أبى ربيعة (دراسة فى فن الموازنة) - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧١.

(٢) د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - صـ ٦٤.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ ٨٤.

(٤) نفسه - صـ ٢٣٧.

كصورة الزورق الذى تتقاذفه العواصف والأمواج. (١) وذلك فى مثل قوله فى قصيدة (الدخول إلى هيروشيما):

مبلل.. مبلل..

قلبى.. كمنديل سفرْ

كطائر.. ظل - قروناً - ضائعاً تحت المطرْ..

زجاجة.. تدفعها الأمواج فى بحر القدرْ

سفينة مثقوبة تبحث عن خلاصها،

تبحث عن شواطئ لا تنتظرْ.. (٢) .

ونزار فى تشكيل صوره الشعرية اعتمد بعض عناصر ووسائل البلاغة التقليدية من مثل «التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، الطباق».

(١) التشبيه..

يقوم التشبيه بدور أساسى فى الشعر «عبر عنه (جوته) بقوله: (كل ما يحدث في الشعر إنما هو تشبيه)». (٣) والتشبيه وسيلة فنية قديمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وهو «صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته». (٤) حيث يسعى الشاعر - دائماً - في بناء صوره الشعرية إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يتوسل بالتشبيه، وفي عرف القدامى هو «أن تثبت لهذا معنى من معانى ذاك، أو حكماً من أحكامه». (٥)

ولقد فتن النقاد قديماً بالتشبيه، وعلقوا عليه أهمية كبيرة، وجعلوه مقياساً للشاعرية والنبوغ، «وليس ذلك بغريب، فالتشبيه أكثر ظهوراً وجذباً للانتباه، للوهلة الأولى، من غيره، إذ إن أداته تجعله أول ما يلفت انتباه المتلقى للشعر، وفضلاً عن أن كثرته الملحوظة في الشعر الجاهلى أمر لفت انتباه اللغويين لفتاً شديداً وبيناً، والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة فى صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة فى نظم الشعر نفسه». (٦) فالتشبيه يعتبر هو عماد العلاقة بين عناصر الصورة الشعرية حتى حددت كارولين سبيرجون الصورة بأنها «الكلمة الوحيدة الصالحة لتشتمل على كل نوع من أنواع التشبيه». (٧) وهكذا لم

---

(١) د.عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر - صـ ٣٩٢.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٤٨٩.

(٣) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٢٦٢.

(٤) د.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدى والبلاغى - دار المعارف/ القاهرة - ١٩٨٠ - ص١٨٩.

(٥) عبدالقاهر الجرجانى: أسرار البلاغة - تحقيق هـ.ريتر -دار المسيرة بيروت - ط٣/١٩٨٣ - ص ٨.

(٦) د.جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - صـ ١١٢.

(٧) د.جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط١ - ١٩٨٤ - صـ ٧٠.

يكن غريباً أن ينجذب الشاعر نحو التشبيه، فيكثر منه فى شعره، ويعتمد عليه فى بناء صوره؛ لأن هذا الأمر يأتى متمشياً مع النظرة التى ترى « أن التشبيه عمود الصوة فى النظرية الشعرية القديمة كلها؛ ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموماً، إنها فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بإبرازه حدين متناظرين ». (١)

والتشبيه يسير فى اتجاه الصورة فى تحويل الشيء المعنوى الخفى إلى حسى مرئى، حيث تجسيد المشاعر، خدمة لوظيفة الفن - كما قال نزار سالفاً - فى تحقيق مبدأ الملامسة.. لذلك استخدم شعراء العربية التشبيه وأحسنوا فيه، باعتبار قيمته البلاغية فى تعميق الحس، ولذلك يرى الناقد الدكتور صلاح فضل أن التشبيه لا يمكن أن يعتبر صورة « إلا إذا عبر عن خواص محددة محسوسة تؤدى إلى تعديل رؤية الأشياء، ويبدو أن تشبيه شيء عقلى مجرد بآخر نظير له لا ينهض عادة بهذه الوظيفة ». (٢) فالصوة التشبيهية ما هى إلا تجسيد لعالم الشاعر النفسى، والشاعر يسخر خياله فى بناء صوره التشبيهية، وذلك لإدراك ما خفى من العلاقات بين الأشياء، فعندما يصور معطيات الواقع والطبيعة من حوله وكل ما تقع عليه عينه لا يكون تصويره هذا بمعزل عن عاطفته وشعوره فالبرغم من « أن تأكيد الطابع الحسى للصورة الشعرية نابع من ماهيتها ». (٣) فإنه « لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسى بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر.. ». (٤)

فالتشبيه هو أداة الشاعر للوصف غير المباشر للمشبه وخلع صفات المشبه به عليه، وإذا كان التشبيه وسيلة تصويرية قديمة فإن الشعر الحديث يحاول أن يخلع عدة صفات فنية عليها من مثل:

- الإبداع والابتكار بين طرفى التشبيه.
- الارتباط البيئى والعصرى بين الطرفين.
- التوافق النفسي والشعورى.

والحق أن نزار قبانى من أولئك الشعراء الذين أحسنوا استخدام هذا الأسلوب الفنى في صورهم الشعرية.. حيث لا تخفى فيها روح الشاعر وأحاسيسه، كذلك تبدو روح العصر الذي يعيشه من خلال بنية التشبيه، ففيه ثمة مزج بين العاطفة والشعور والحس، فى دقة فائقة، وبالتالى جاءت ألوان صورته التشبيهية مؤلفة بين شعره وشعوره، وتنوعت صورة التشبيه فى شعره، ما بين تشبيهات حسية ومعنوية، مفردة ومركبة، وحاك بعض تشبيهاته من الواقع الذى يحيط به، واستلهم البعض الآخر من التراث. ولقد لاحظنا فى دارستنا للتشبيه عند نزار أن الشاعر كان ينوع فى أدوات التشبيه، فاستخدم الكاف وكما وكأن ومثل وحذف الأداة أحياناً ليحقق لصوره قدراً أعلى من البلاغة.

ونزار قباني - بدءاً - يؤمن فى تركيب صوره بالمنطقية والنظام الذى يحكم عناصر الصورة؛ لأنها نابعة من العقل والشعور فقال: « الصورة الشعرية يا سيدى صورة يجب أن تكون مدروسة ونظامية وخاضعة للمراقبة، أنا لا أؤمن بالتداعيات، ولا أؤمن بالكتابة الميكانيكية، كأن نقول مثلاً : إن الشمس كانت شاحبة الوجه لأنها كانت مصابة بداء اليرقان مثلاً.. أو أن القمح ينشر

(١) عبدالقادر أحمد الرباعي: الصورة الفنية عند أبي تمام - صـ ٣٣.
(٢) د.صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) - صـ ٢٧٠.
(٣) د.محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - القاهرة ١٩٨١ - صـ ٣٠.
(٤) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - صـ ٤٢٠.

نخاعه الشوكي على شوارع المدينة هذه الصور في ذهني ليس لها منطق، أنا مع الصورة المنطقية رغم كوني شاعراً ». (١) فنزار يفضل أن يكون بين طرفي التشبيه روابط منطقية خاصة إذا كانت خفية تدعوا المتلقي إلى الجهد وإعمال العقل في إدراكها، فيما عرف بالتشبيه التمثيلي، حيث إن التشبيه التمثيلي يدل على أن الشاعر تفكيره منطقي خالص لأن «تشبيه التمثيل بطبيعته أقرب إلى أن يكون نوعاً من الاستدلال أو القياس في المنطق». (٢) لذلك نجده يترك أوجه الشبه بين المشبه والمشبه به في محاولة منه لشد القارئ للبحث عن هذه العلاقة بين طرفي التشبيه:

ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا

عن نجمة سقطت، وعن جسد تناثر كالمرايا. (٣)

فالصورة الشعرية الناتجة عن استخدام التشبيه هنا تناثر جسد بلقيس مثل زجاج المرايا عندما تحطم، وعل الروابط شبه غائبة بين الطرفين «جسد بلقيس/المرايا» فلماذا اختار المرايا؟ إن نزار قباني إنما أراد هنا نقاء بلقيس وشفافيتها. وتصوير تناثر جسدها كشظايا المرايا حتى تكون عاكسة لمأساة العرب، فكل قطعة مكسورة يستطيع العربي أن يرى فيها أنه القاتل. وعلنا هنا نتساءل عن السر في إعجابنا بالتشبيه التمثيلي، إنه كما يرى ناقد محدث «يعتبر أقصى امتداد للصورة البلاغية عند عبد القاهر وغيره، ومن ثم.. يمكن اعتباره أطول تركيب لجملة بلاغية، فهو أقرب وحدة جزئية إلى مفهوم الأسلوب أو التأليف، كما يسميه عبد القاهر، والمتعة الذهنية تتأتى للقارئ من إعمال فكره فيما يقرأ». (٤)

وفي غزليات نزار نلحظ اهتمامه الكبير بالتشبيه، وربما يرجع ذلك إلى اهتمامه بالمرأة، فما فتئ يجمع لها كل ما تيسر له من مفردات الطبيعة - حية وميتة - ليشبهها بها، بل كان يعلو أحياناً بالمرأة ليجعل الطبيعة هي التي تشبهها. وهو المعروف بالتشبيه المعكوس في الشعر الأندلسي، باعتبار أن الجمال الإنساني هو أصل الجمال المنحدر من الجمال المطلق.

وشكل نزار تشبيهاته بصور مختلفة ومتداخلة، فقد يراعي التشبيه النسبة المنطقية بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) ويركز في ذلك على العلاقات الشكلية والسطحية والمظهر الخارجي أو المشابهة الحرفية بين الطرفين، دون أن يراعي التناسب النفسي بينهما.. وقد تقوم العلاقة على المشابهة النفسية بل والتداعي النفسي أي تداعي الصور التشبيهية المتتابعة.

والذي يتأمل التشبيه في الشواهد الآتية سيجد منه ما لا يثير إحساساً نفسيا عند القارئ خلف التشابه الظاهري بين الطرفين، فمثلاً يشبه الشفة بالورقة في البلل، وبالفستقة في الانشقاق، وكلا التشبيهين لا يتجاوزان الظاهرة البصرية في الصورة إلى ما وراءها من شعور نفسي يحسه القارئ:

منضمـــة مزقزقـــة	مبلولـــة كالورقـــةْ.
سبـــحانه من شقها	كما تشق الفســـتقةْ.
وعرشـــت على بياض	وجهها.. كالزنبقـــةْ. (٥)

(١) صحيفة أخبار الخليج: جريدة بحرينية - الأحد ١٩٩٦/٩/١م - صـ ١٣.

(٢) د.جابر عصفور: الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر - رسالة ماجستير بآداب القاهرة ١٩٦٩م - ١١٠.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٤٩/٤.

(٤) د.محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري - دار المعارف، القاهرة - ١٩٨١ - صـ ١٥١.

(٥) نزار قباني الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١٤١/١.

غير أن هذه الصورة التشبيهية تثبت جودتها وأثرها النفسى إذا عرفنا أنها مستقاة من واقع أهل الشام الذين يحبون وصف الفم بالفستقة المعطرة.

كذلك قوله فى قصيدة « البغى »:

وفم متسع.. متسـع   كغلاف التينة المعتصرهْ. (١)

فى مثل هذه التشبيهات نجد الصورة حرفية تهتم بالمظهر الخارجي، ونجد الأوصاف شكلية سطحية تفتقد حرارة الإحساس، وتبعد عن الحدس الشعرى، الذى لا يعرف هذا المنطق الحاد في وصف الأشياء، والتركيز على صفات الشكل والحجم واللون مباشرة، دون أن ينفذ الشاعر إلى عمق التجربة الشعرية، ودون أن يلتحم مع موضوعه، ففرق كبير بين الوصف والتصوير الشعرى، فبذلك تكون وظيفة التشبيه - من هذا النوع - هى التحسين والمبالغة فقط وتكون العلاقة بين طرفى التشبيه حرفية مباشرة تهتم بالعلاقات الخارجية وتكون ذات الشاعر فيها غائبة أو غير واضحة، ولهذا دلالته على تأثر الشاعر بالشعر العربى القديم وطريقته فى تشكيل الصورة الصناعية فى مثل قول الشاعر القديم في تشبيه القمر بالزورق:

أنظر إليه كزورق من فضـة   قد أثقلته حمولة من عنبـر.

فهنا التشبيه - كما يرى الشابى - « من فنون الصناعة وصياغة الكلام ». (٢) ويعد من الحلية اللفظية الزخرفية، ذلك « أن العرب قد استخدموا هذه الأنواع من أجل الزخرفة، وللشرح والتوضيح وضرب المثل وإظهار المبالغة وتحسين الأشياء ». (٣) وقوله فى نفس القصيدة:

من رآهن قوارير الهـوى   كنعاجٍ بانتظار الجزرَهْ.

كم صبايا مثل ألوان الضحى   أفسدتهن عجوزٌ خطـرَهْ.

هذه المجدورة الوجه انـزوت   كوبـاءٍ.. كبعـيرٍ نـتنِ.

أخرجت ساقاً لها معـروقة   مثل ميت خارج من كفنٍ. (٤)

وعلى الرغم من جفاف الصورة والخيال فى أبيات نزار السالفة، فإن المنهج الاجتماعى هو المسئول عن هذا التصوير؛ لأن الشاعر فيها ينفر من رذائل تقترب من الصفة الاجتماعية، فيصورها لتثير الدهشة والتقزز والنفور، ولإثبات ذلك يمكن المقارنة بين هذه الصور وصور التغزل بالمرأة.

إن نزار قبانى استخدم ما يطلقون عليه (التشبيه المركب) عندما يأتى بالمشبه ثم يأتى بأكثر من مشبه به، وهو مستوى جديد من مستويات التشبيه، ونرى ذلك عندما يرسم صورة - مثلاً - لشعر حبيبته:

الشعر العربى الأسـود   كالصيف.. كشلال الأحـزانِ. (٥)

حيث نجد المشبه (الشعر) واحداً، وقد شبهه مرة بالصيف وأخرى بشلال الأحزان.

وإيغالاً فى تعميق الإحساس وبث الأثر النفسى يزيد نزار من المشبهات به فى حالة تنامى الحالة الشعورية وما تستدعيه من تداعى الصور المتتابعة فى قوله:

طيبة كالأرنب الوديـع   كالشمس.. كالألعاب.. كالربيـع.. (٦).

---

(١) نفسه: صـ ٨٢.

(٢) أبو القاسم الشابى: الخيال الشعرى عند العرب - الدار التونسية - ١٩٧٤ - صـ ٢٥.

(٣) د.جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - صـ ٣٨١.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٨٣.

(٥) نزار قبانى الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٤٤٩.

(٦) نفسه - صـ ٢١٠.

كما أن العلاقة هنا بين طرفى التشبيه علاقة شديدة الحساسية، حيث الرباط النفسى هنا بمثابة تعليل لتكوين هذه الصور ذات الأطراف المتعددة، ولا يكون المشبه به ذا قيمة إلا إذا وجد ذلك الرباط النفسي والشعورى عبر عناصر تركيبه.

ومن صور التشبيه المركب أو المتراكب أو النامى قوله فى قصيدة «فم»:

في وجهها يدور كالبرعم بمثله الأحلام لم تحلم.

كلوحة ناجحة لونها أثار حتى حائط المرسم.

كفكرة.. جناحها أحمر كجملة قيلت ولم تفهم.

كنجمة قد ضيعت دربها فى خصلات الأسود المعتم. (١)

ونقصد بالبناء النامى للتشبيه الذى تكون فيه الصورة الشعرية عبارة عن مجموعات داخل التشكيل الجمالى للدفقة، تنتهى المجموعة لتبدأ الثانية، وهو بناء يقوم على تراكم الصور التى تضيف جديداً إلى دلالة هذا التشكيل الفنية، حيث «يوظف الشاعر بطريقة منظمة خاصية جوهرية فى الشعر العربي، هى التكرار المتراكب، ونعنى به الإضافات المتتالية للكلمات والصيغ بما يسمح بتأكيد المقول من ناحية، وتجاوزه بالتنمية من ناحية أخرى». (٢)

ويتضح هذا التشكيل الجمالى النامى القائم على التراكم، حيث تمثل كل مجموعة من الصور الشعرية جزءاً من موقف الشاعر، وتضيف كل متجموعة جزءاً جديداً حتى تكتمل الصورة. إذ يمكن أن يتحول العنصر الجزئى فى الصورة إلى حالة الاتصال والنماء فى مثل هذا التشبيه المتراكب أو المتنامى، مع الاعتماد على التشكيل الجزئى، حيث تتشابك طبيعة المشبهات به مع طبيعة الصورة لإخراج منطق نفسى تحدده علاقات المشبه ودلالاته مثلما جاء في قصيدة (شئون صغيرة):

صوتك يهمى علىّ

دفيئاً مليئاً قوى.

كصوت نبى.

كصوت ارتطام النجوم.

كصوت سقوط الحلى. (٣)

فالبناء التشكيلى فى النص يحكمه ارتباط الإيحاءات الشعورية تحت مدلول واحد للمشبهات به المتعددة، فالانفعال بالواقع هو الذى يشكل حقيقة ومغزى الصورة، والشاعر هنا غير ملتزم بأى بناء أو تتابع منتظم فى النص، الذى يحكمه فى هذه الحالة منطق الانفعال وحده، وتجدر الإشارة إلى أن نزار قبانى عمد إلى خاصية فنية فى هذا النص، وهى إعادة توظيف لتراسل الحواس فى عالم التشبيه، فالصوت المسموع ينسكب، دافئ، ملىء وقوى. كما يحتوى التركيب على إشارات وأسماء وأحداث ذات قيم عاطفية واجتماعية يعتمد عليها الشاعر، وهو يسرد دون قيد، حيث ربط الشاعر بناء الصورة فى البداية بالتشبيه (كصوت نبى) وامتد بعد ذلك، مما ينى أن الشاعر استخدم بناء عاما تشبيهيا ثم عمد إلى التداعى داخل هذا البناء، وهو بناء قائم على منطق التشبيه ويشيع فيه استخدام عناصر ورموز جزئية موحية بمعان كثيرة

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٥٨/١.

(٢) د.صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعرى - صـ ٢٩.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٢٨١/١.

يمكن إحصاؤها هكذا:

السطر	الصورة	علاقتها	قيمتها الإيحائية
١	صوتك يهمي علي	مستقلة	يسيل فى عذوبة ورقة
٢	دفيئاً مليئاً قوى	مستقلة	مفعم وملىء بالحنان
٣	كصوت نبي	مشبه به	الدفء والثقة والقوة
٤	كصوت ارتطام النجوم	مشبه به	العلو والإجلال والتقدير
٥	كصوت سقوط الحلى	مشبه به	النغم المتسلسل المتدفق

كما ارتاد نزار قبانى - مثل القدماء - التشبيه التمثيلى - آنفاً - حيث ترك وجه الشبه بين الطرفين، فإنه فى تشكيل حداثى جديد يرجع فيخالف - في مستوى جديد من مستويات التشبيه - استعمال العرب القديم للتشبيه. ففى المستوى الأول يترك علاقة المشابهة رغبة منه فى إعمال فكر المتلقى وإثارة ذهنه، وفى المستوى الجديد يذكر وجه الشبه لأهميته مثله مثل المشبه والمشبه به تماماً، ونجد ذلك في:

حبك ينمو وحده كما الحقول تزهرُ. (١)

فهنا خالف القدماء فى ذكره وجه الشبه بعد ذكر طرفى التشبيه ثم يزداد مخالفة عندما يذكر وجه الشبه بين الطرفين فى مثل:

حيث مياه السواحل ساخنة كجسدك.

وثمار المانغو مستديرة كنهديك. (٢)

علنا نلمح فى هذه الصورة أن نزار قبانى لم يشبه حبيبته بالطبيعة بل شبه الطبيعة بحبيبته.

إلا أن المخالفة الحقيقية لبناء التشبيه هى تلك التى يغير فيها الترتيب بين الأركان، فيقدم وجه الشبه على الصورة كلها، وعل أهمية ذكر الحالة الشعورية هى التى فرضت نفسها قبل عناصر الصورة فى:

مبلل.. مبلل.. قلبى كمنديل سفرْ. (٣)

فتشبيه القلب بمنديل السفر كائن، ولكن تقدم علاقة المشابهة - وجه الشبه - **أولاً** قبل أطراف التشبيه، هى ظاهرة غير كثيرة فى الشعر العربى.

وقد يحذف نزار أداة التشبيه تحقيقاً لقدر أعلى من البلاغة فيكون التشبيه البليغ:

عيناك / حفلة ألعاب نارية

أتفرج عليها كل سنة/وأظل طوال العام

أطفئ الحرائق المشتعلة/ فى جلدى/ وفى ثيابى. (٤)

ومن أدوات التشبيه التي استخدمها نزار قبانى (مثل، ك، كأن، كما):

علمنى حبك أن أحزن/ وأنا محتاج منذ عصورْ

لامرأة تجعلنى أحزن/ لامرأة أبكى فوق ذراعيها/ **مثل** العصفورْ.

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢ - صـ٤٧.

(٢) نفسه - صـ٤٣٩.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ٤٨٩.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢ - صـ٤٦٩.

لا مرأة تجمع أجزائى/ كشظايا البللور المكسور. (١)
وتأبى جراحى أن تضم شفاهها كأن جراح الحب لا تتخثرُ. (٢)
كلما سافرتِ/ طالبنى عطرك بكِ
كما يطالب الطفل بعودة أمه/ تصورى حتى العطور
حتى العطور تعرف الغربة/ وتعرف النفى. (٣)

(٢) الاستعارة..

الاستعارة هى الأصل فى تطور اللغة؛ لأنها الأساس في استخدام الكلمات استخداماً جديداً؛ لأن اللغة العادية تقصر - أحياناً - عن تلبية حاجات الشاعر وتحقيق رؤيته الجمالية، لذلك فإنه يستخدم نفس كلمات اللغة فى سياقات جديدة على سبيل الاستعارة، وبذلك تنشط اللغة - فى نموها الدائم - من خلال الاستعارة. فالاستعارة هى القادرة على تخطى العلاقات الحرفية بين أجزاء الواقع من ناحية وبين مفردات اللغة من ناحية أخرى، فهى أولاً قادرة على صياغة الواقع من جديد، وأخيراً حل لمشكلة اللغة التى تقف منطقيتها أمام تدفق المشاعر.. «فالاستعارة تعد تصويراً جديداً للأشياء تكتسب فيه وجوداً جديداً غير وجودها فى الواقع». (٤)

فهي تهزأ بالمقاييس والعلاقات المنطقية من الأشياء في الواقع بل تعبث بالأشياء وتبعثرها على كيفها لتصنع منها صورة جديدة للانسجام «إن الاستعارة علاقة لا منطقية، وعبث بالحدود، وخلط ما بين الفكر والإحساس، خلطاً نافعاً يؤدى ما تقصر عنه الحواجز، وبهذا تستحيل إلى تشابه بين غير المتشابهات، يحمل فى نفسه سر الوجود». (٥) ذلك أن «تقليد التماسك الاستعارى يؤكد أن أطراف الاستعارة من مشبه ومشبه به تتناسق مع بعض دائما». (٦) هذا على مستوى الواقع والعلاقة بين الموجودات والأشياء، أما على مستوى اللغة فالاستعارة هى تحول النص من اللغة المنطقية فى المعجم إلى اللغة التصويرية فى الأدب، حيث إن «محور الاستعارة والصورة فى الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية». (٧) وقد بالغ بعض النقاد فى ربط الصورة بالشعر حيث رأى أن الوظيفة الاستعارية هى تحول اللغة العادية الخاضعة لقواعد منطق العقل إلى لغة انفعالية تأثرية أى لغة شعرية.. وأنها تمكننا من عبور المعنى التقريري إلى المعنى الإيحائى، أو كما يقول كاميناد: «إننا - على هذا النحو - نعنى الوظيفة الشعرية التى هى مرادفة للوظيفة الاستعارية». (٨) وألح - قديماً - الجرجانى على تأكيد الاستعارة باعتبارها عمدة التصوير والتشكيل الفنى فهو فى كل أقواله عن التصوير

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٧٠١/١.
(٢) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ ٢٨٦/٣.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤٧٢/٢.
(٤) د.عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى - صـ ٤٦٤.
(٥) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - صـ ١٥٦.
(٦) فنسنت ب.ليتش: النقد الأدبى الأمريكى - صـ ٢٦٨.
(٧) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ ٢٤٠.
(٨) Caminade: Image et Metaphore, Collection Etudes Superieures, Bordas, 1970. P.97.
نقلاً عن د.محمد العبد: مجلة فصول - عدد ٦٢ - ربيع وصيف ٢٠٠٣ - صـ ١٣٧.

الشعرى كان يستحضر الاستعارة دائماً «وكان فى الكثير يخصها وحدها بالتقدير والتشريف، هذا إن دل على شىء فإنما على المكانة المرموقة التى تتمتع بها الاستعارة». (١) وبهذا تكون الاستعارة – لديه – بمثابة الأداة الفعالة التى تحول المعانى النثرية إلى معان شعرية.

جدير بالذكر أن البعض بالغ فى أهمية الاستعارة بحيث جعل أهميتها تمتد خارج الأدب بكل فنونه، فجعلها تفرد جناحها على مساحة اللغة كلها، ففى عام ١٩٦٣ أصدر ريتشاردز كتابه «فلسفة البلاغة» وانتهى فيه إلى أن الاستعارة هى المبدأ الحاضر أبداً فى اللغة، وأن هذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة «فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل فى أى حديث اعتيادى سلس دون اللجوء إلى الاستعارة». (٢) فالاستعارة ليست مرتبطة بالتشكيل الشعرى والبلاغى فقط بل هى منتشرة فى اللغة بوجه عام. بل أكدت باحثة أخرى أن الاستعارة ليست لغوية فقط بل هناك استعارات فى الرقص، وفى الرسم، وفى الموسيقى، وفى الفيلم، وفي أى وسيط تعبيرى آخر. (٣) حتى يمتد التمادى فى إبراز أهمية الاستعارة، حتى تخرج من اللغة المسموعة إلى مجال المجردات في مثل الأفكار والتصورات التى في خيالنا وذهننا «إن النسق التصورى العادى الذى يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس». (٤)

وتعتبر الاستعارة امتداداً أوليا للتشبيه فهى منبثقة منه، لذلك تعد أعمق منه فى مرحلة تفعيل الطاقة اللغوية وتجوزها من مجال الواقع والحقيقة إلى عالم الخيال والمجاز، فهى خطوة أولى فى طريق التحول الداخلى فى بنية التشبيه إنها «من وجهة نظر البلاغة العربية والنقد العربي القديم تشبيه حذف أحد طرفيه». (٥) فالشاعر يحاول أن ينأى بصوره عن ذلك الشكل البسيط والمباشر– فى التشبيه – الذي يحتفظ لطرفى الصورة بحضور متمايز، رغم محاولته التقريب بينهما، ويتجه إلى إيقاع التطابق التام بينهما، مستبدلاً طرفاً بآخر، فإن الاستعارة تقوم على الالتمام بين طرفيها حتى تمحو الحدود وتوحد الموجودات، وعليه «فهى تطورية أكثر، إنها توحد بين طرفى الحديث توحيداً تاما، بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر». (٦) فالاستعارة مغايرة للتشبيه من حيث قدرتها على النفاذ إلى الصلات الخفية والجوهرية بين الأشياء، بل قدرتها على خلق علاقات جديدة، وذلك من خلال المطابقة بين أشياء مختلفة وغير متجانسة، لذلك عندما ندرس الاستعارة كصورة منعزلة نجد أنها تعتمد على علاقة التشابه بين شيئين مختلفين.

فى كتابه «علم الدلالة وعلم اللغة العام» يرى همبل أن الاستعارة أربعة أنواع: العملية:

(١) الولى محمد: الصورة العشرية فى الخطاب البلاغى والنقدى – صـ ٥٦.

(٢) أ.أ ريتشاردز: فلسفة البلاغة: ترجمة سعيد الغانمى وناصر جلاوى – أفريقيا الشرق/الدار البيضاء ٢٠٠٢ – صـ ٩٣.

(٣) Kittay, Eva Feder: Metaphor: its Cognitive Force and Linguistic. Structure. Clarendon Press. Oxford, 1984, P.14. نقلاً عن د.محمد العبد: مجلة فصول – عدد ٦٢ – ربيع وصيف ٢٠٠٣ – ص ١٢٨

(٤) جورج لاكوف ومارك جونسون: الاستعارات التى نحيا بها: ترجمة عبدالمجيد جحفة – دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٦م – صـ ٢١.

(٥) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة – صـ ٧٤.

(٦) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث – المركز الثقافى العربي/المغرب/ط١ – ١٩٩٤– صـ ١٢٤.

لتسمية المخترعات والأشياء الجديدة، البلاغية: فى الخطب والشعارات الدينية، الانفعالية: فى المواقف التعبيرية الحادة، الشعرية: وهى أعلى صور الاستعارة لأنها تميل إلى الخلق الفنى. (١)

والاستعارة - فى مجملها - تطور لبنية التشبيه، فإن كان التشبيه يعتمد على المشبه والمشبه به، فإن الاستعارة تقوم على حذف أحد الطرفين (فإن حذف المشبه به وذكرت صفة من صفاته كانت استعارة مكنية، وإن حذف المشبه وصرح بصفة من صفاته كانت استعارة تصريحية). ونحن عند تناولنا للاستعارة كواحدة من وسائل تشكيل الصورة عند نزار قبانى إنما نحاول - قدر الجهد - البعد عن تقسيمات البلاغيين للاستعارة، وتفتيتها إلى استعارة مكنية، وتصريحية، وتمثيلية، ثم إلى أصلية وتبعية، ومرشحة ومجردة ومقيدة. فالاندراج خلف هذه التقسيمات إنما يؤدى إلى ضياع القيمة الفنية والتضحية بها من أجل تفريعات ربما لا تفيد هذه الدراسة .. فالاستعارة - خدمة لوظيفة الصورة الشعرية، حيث إنها إحدى وسائل تشكيلها - تسعى إلى جعل العواطف والشعور النفسى للشاعر قابلاً للرؤية البصرية، ونزار قبانى بوصفه شاعرا رومانسيا تنصهر ذاته في موضوعه، ومن ثم تنطلق صوره الشعرية من هذا الانصهار الموحد بين الذات والموضوع. ولذلك فهو يصهر طرفى الاستعارة (المستعار له - والمستعار منه) فى وحدة يصبح فيها الطرفان شيئاً ثالثاً، حيث إنه « تنطوى كل صورة شعرية أصيلة على عنصر من عناصر ازدواج المعنى، فالشيئان اللذان نعقد المقارنة بينهما فى تشبيه ما، أو نصل بينهما فى كناية أو استعارة، إنما يشبهان بالأحرى شيئاً ثالثاً ». (٢) نزوعاً نحو إلغاء الحدود والمعالم بين الأشياء والموجودات، وميلاً إلى تلاحم الذات الشاعرة بالموضوع الواقعى.

وتكشف الصيغ النحوية للاستعارة عند نزار عن أدواته فى تشكيل الصورة الاستعارية، هذا فضلاً عن التنوع الدلالى الذى يجسده تعدد الصيغ النحوية للاستعارة. (٣) حيث تتعدد الصيغ النحوية للصورة الاستعارية لدى نزار فمنها:

- الاستعارة الاسمية: حيث حذف المستعار له ويصرح بلفظ المستعار منه.
- الاستعارة الفعلية: حيث يسند للمستعار له فعلاً من أفعال المستعار منه.
- الاستعارة الوصفية: حيث يصف المستعار له بصفة من صفات المستعار منه.
- الاستعارة الإضافية: حيث يضيف للمستعار له جزءاً أو عضواً من أعضاء المستعار منه.

وتظهر لدى نزار كل هذه الصيغ من الاستعارة بغية تحقيق الأثر النفسى أو إضفاء العواطف على الأشياء وأنسنة الموجودات بصفته شاعراً رومانسيا يسعى إلى تحقيق التلاحم مع الأشياء والامتزاج بها، وكل ذلك ينصهر فى ممرات ثلاثة أو أشكال ثلاثة جاءت فيها الصورة الاستعارية عند نزار وهى: « التجسيد، والتجسيم، والتشخيص » وتعتبر الاستعارة الاسمية أقوى هذه الأنواع فى تحقيق هذه الأهداف البلاغية الثلاثة حيث إن « استعارة الفعل هى أقل جرأة من الاستعارة الاسمية، فهذه تخضع الاسم لتغيير ظاهر، وتلك تفرض تحويلاً مضمراً، إن استعارة الاسم تعوض اسماً بآخر، واستعارة الفعل تقتصر على أن تحول إلى الفاعل أو مكمل الفعل صفة

---

(١) Hempel, Heinrich: Bedeutngslegre and allgemeine Sprachurissen schoft. Gunter Narr Verlage. Tubingen, 1980. 137 - 140.
نقلاً عن د.محمد العبد: مجلة فصول - عدد ٦٢ - ربيع وصيف ٢٠٠٣ - صـ١٣٨.

(٢) أرنولد هوسر: فلسفة تاريخ الفن - ترجمة رمزى عيد جرجس - الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية - صـ ١١٠، ١١١.

(٣) J.Molino et Joelle Tamin, Introdution al analyse Linguistique de la Poesie, (P.U.F. Paris, 1982). P,157.
نقلاً عن شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة - ص٢٧٩.

يسهل استنباطها من هذا الأخير ». (١)

أ - التجسيد..

يشيع التجسيد فى غزليات نزار قبانى وذلك يرجع إلى النزعة الحسية التى ارتادها نزار ملمحا جماليا لفنه، والتجسيد هو « تقديم المعنى فى جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية ». (٢) فمن صوره فى التجسيد نرى الأحزان لها صهيل فى:

هل تسمعين صهيل أحزانى؟. (٣)

وكذلك تتجسد الأحزان فى صورة أنهار فى:

عيناك كنهرى أحزانى.. (٤)

وتتجسد اللذة فى صورة نبعين أو ربوتين فى قوله

- نهداك نبعا لذةٍ حمراء تشعل لى دمى. (٥)

- تزلق فوق ربوتى لذة ناعمة دارت على ناعم. (٦)

وفى قوله:

ما كان في حسابى/ أن أدخل فى تفاصيل التاريخ العربى/ فلقد تخانقت مع تاريخي/ وجئت إلى باريس لألغى ذاكرتى. (٧)

تفاصيل التاريخ هنا تتجسد فى صورة غرفات أو حجرات يدخلها الشاعر، وهى تعبيرات كنائية بروح العامية، والذاكرة تتجسد فى صورة مادية يمكن إلغاؤها. وهكذا تكون القصيدة استعارة كبرى كلية حيث إنها « فى كثير من الأحيان لا تعدو أن تكون استعارة مطولة أو مجموعة منتظمة من الاستعارات التى تخضع لقوانين تركيبية صارمة ». (٨)

والتجريد عكس التجسيد ، وهو « تحويل المحسوسات من المجال المادى الذى هو طبيعتها إلى مجال معنوى هو من خلق الشاعر، وهو عكس الخاصة السابقة وأقل منها استعمالا ». (٩) ومن صوره لدى نزار وهى قليلة:

أنت أحلى خرافة فى حياتى والذى يتبع الخرافات يتعبْ. (١٠)

وكذلك قوله:

سلام على جسد كالخرافة يفتح كالورد أجفانه. (١١)

ومن أبرع صور التجسيد لدى نزار قبانى قوله:

---

(١) فرانسوا مورو: البلاغة: ترجمة محمد الولى وجرير عائشة - منشورات الحوار الأكاديمي والجامعى، الدار البيضاء - ط١- ١٩٨٩ - صـ٣١.

(٢) د.عبدالقادر الرباعى: الصورة الفنية فى شعر أبى تمام - جامعة اليرموك/الأردن - ط١ - ١٩٨٠: صـ١٨٦.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٤٢٧.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية لكاملة - جـ١/٤٠٨.

(٥) نفسه - ص٦٩.

(٦) نفسه - صـ٦٧.

(٧) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٢٠٣.

(٨) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ٢٣٧.

(٩) د.أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر - صـ ٣٢٤، ٣٢٥.

(١٠) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٦٩٦.

(١١) نزار قبانى: ديوان (خمسون عاماً فى مديح النساء) - صـ٥١.

لا أمـه لانتْ.. ولا أمـــى وحبـه ينـام فى عظمـــى.
إن خبأتْ أمى بصـــندوقها شالى. فلى شـال من الغيـم.
أو أوصدوا الشباك كى لا أرى فتحت شـباكاً من الوهـم. (١)

ففى (شباكاً من الوهم) يتجسد الوهم فى صورة شباك.. كما قد يكون ذلك تجريداً للشباك.

ب - التجسيم..

يعتبر نزار قبانى من طليعة الشعراء المعاصرين الذين بثوا الحاجات والموجودات حياة وجعلوها تنبض بالحركة، والحيوية من خلال ما يسمى التجسيم فى صوره الاستعارية أى «تحويل المعنويات من مجالها التجريدى إلى مجال آخر حسى، ثم بث الحياة فيها أحياناً وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك». (٢) ومن أبرز صور التجسيم لديه:

يا من يتصالح فى عينيها الضوء.. والعتمة/ والماء والحرائق. (٣)
فلقد تخانقت مع تاريخى. (٤)
ومـن وراء بابهـا يعوى شـتاء ملحد. (٥)

وطبيعى فى هذه الصور أن تجىء مخالفة لما رآه النقاد العرب القدماء من ضرورة أن تعتمد على التناسب العقلى بين أطرافها لأن لغة الشاعر - كما يرى ناقد حديث - تسكنها أرواح وأشباح لا تحصى، «فالأديب لا يرى الشىء رؤيتنا له». (٦)

جـ - التشخيص..

هو أعلى درجات التجوز فى الصورة الاستعارية فبعد أن يجسد الشاعر المعنويات ويجعلها مادية محسوسة، يشخصها فى صورة إنسانية لها مشاعر وأحاسيس وعقل وفكر، فالتشخيص هو «منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، حتى ليتصور الشاعر ما ليس إنساناً وكأنه إنسان يحس إحساسه، ويفكر تفكيره، ويفعل أفعاله». (٧) وبهذه الأهمية للتشخيص نجده أخذ مكانة كبيرة فى تشكيل الصورة الشعرية حيث «يمثل التشخيص أساس الخيال الشعري، وبالتالي الصورة العشرية، فإذا خلا منه عمل أدبى افتقد صفة الشعرية».(٨)

يا سيدتى/ماذا أفعل لو جاءتنى أمى فى الأحلامْ؟
ماذا أفعل لو نادانى فل دمشق/ وعاتبنى تفاح الشامْ؟
ماذا أفعل لو عاودنى طيف أبى؟
فالتجأ القلب إلى عينيه الزرقاوين/ كسرب حمامْ. (١)

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٣٤.
(٢) د.أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر - ٢٣٢.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٢٠٢.
(٤) نفسه - ص٢٠٣.
(٥) نفسه - صـ ١٦٩.
(٦) د.شوقى ضيف: النقد الأدبى - صـ ١٠٧.
(٧) د.أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر - ٣٢٣.
(٨) مدحت سـعد محمد النجار: الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى - الدار العربية للكتاب/١٩٨٤ - صـ ٢٢، ٢٣.

شارعنا أنكر تاريخـــه	والتف بالعقد وبالجـــورب. (٢)
فـدورق العبير يبـكى	والوشـــاح واجـــمُ. (٣)
تؤويهما.. تحميهما من أذى	من الهوى.. من الشتا الهاجم. (٤)

ففى الصور نجد فل دمشق يتحول إلى إنسان ينادى الشاعر، ومثله تفاح الشام صديق يعاتب نزار قبانى، والقلب يصير طفلاً يلتجئ إلى عينى أبيه، والشارع شاب ينكر تاريخه، ورافعة النهد تصير أما تؤى وتحمى النهدين من الأذى والهوى والشتاء، والدورق يبكى والوشاح واجم، وعل امتزاج نزار - كشاعر رومانسى - وتعاطفه مع الأشياء حقق له التلاحم فى صوره بين الذات والموضوع.

وعلَّ قصيدة (هى) تبرز آلية التشخيص فى كل أجزائها حيث حشد نزار صوره بمفردات الطبيعة حية وميتة، وألبسها ثوب الإنسان أى أنسنها من خلال التشخيص، ويقول فيها:

ووشوشتنى النسمة الحافيه:	لمحتها تعدو على الرابيـــهْ.
وتمتم الغروب: شـــاهدتها	تعثر النجوم فى الساقيهْ.
وقال عصفور لنا.. عابـــر:	فراشها من ورق الداليـــهْ.
وباحت الغابة: مـــرت هنا	وانطلقت من هذه الناحيهْ..
وقالت الوردة: كانت معـــى	وقطعت غلالتى القانيـــهْ.
....	....
سألت عنها الطيب فى بيتـه	والريح .. والغمامة الباكيهْ.
والسفح والضياء والمنحنـــى	والليل والنجمة والراعيـهْ. (٥)

ونزار فى كل هذا يشخص مفردات الحياة، ويمنحها سمات الحس الإنسانى، عن طريق المقاربة الاستعارية التى تقوم على المشاركة النفسية العميقة، فالنسمة توشوشه بل وتسير حافية القدمين، والغروب يتمتم، والعصفور يقول، والغابة تبوح، والوردة تقول، وهى استعارات ضمن الاستعارات المكنية حيث يشخص الموجودات الطبيعية ويشبهها بالإنسان فى أفعاله.

(٣) الكناية..

هى أسلوب فنى قديم وجد عند الشعراء العرب، ويعتبر مثل الاستعارة منبثقاً أيضاً عن التشبيه لكنه يختلف عن الاستعارة فى عدم وجود قرينة تؤكد العلاقة بين الطرفين، وهي أن تذكر صفة ظاهرة وتريد أخرى غائبة ولا يمنع حمل المعنى على الظاهر وهى من أقسام علم البيان، وتحدث أثراً جماليا مثل الاستعارة، لكنها لا تدرك بالطريقة المباشرة التى تدرك بها الاستعارة فهى تحتاج إلى تأويل ووسائط دلالية، فعندما تقول: فلان كثير الرماد فإنك تذكر صفة الرماد وتريد غيرها وهى الكرم، والتأويل عبر وسائط يتم كالآتى: كثرة الرماد تدل على

(١) نزار قبانى: القصائد السياسية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ - صـ ٤٠.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/١٩.
(٣) نفسه - صـ ١٤٧.
(٤) نفسه - صـ ٦٧.
(٥) نفسه - صـ ٢٣٨، ٢٣٩.

كثرة النار، وكثرة النار تدل على كثرة الطهى، وكثرة الطهى تدل على الضيوف، التى تقتضى - بطبعها - الكرم. لذلك فالكناية صورة مركبة لا تدرك معناها إلا بتحولات متعددة.

وتناول هذه الآلية كثير من شعراء العرب القدماء فى شعرهم ودرستها البلاغة والنقد العربي القديم، ومفادها لديهم ذكر الصورة فى غير معناها المعجمى، ويعتمد فيها على علاقة معنوية أو رابط دلالى يربط بين الصورة الحاضرة والأخرى المرادة، هذا ما حدده عبد القاهر الجرجانى فى تعريفه لها حيث قال: «أن يريد المتكلم إثبات معنى فلا يذكره باللفظ أو الموضوع له فى اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه». (١)

ويقتضى تشكيل الكناية براعة فائقة من قبل المبدع وحس شعورى تؤازره حصيلة ثقافية؛ لأنها تعتمد على الرمزية المركوزة فى وجدان الناس أحياناً وعلى الأسطورة أحياناً أخرى، بغرض تصوير المعانى وتجسيد الأفكار، مثلها مثل التشبيه والاستعارة فهى القسم الثالث لهما فى علم البيان لكنها لم تلق حظهما فى الاهتمام باعتبارها من أجزاء المجاز وأنها لا تتحلى بتلك الأصالة التى يتمتع بها التشبيه والاستعارة «ولكن هذا لا يعنى أن الكناية تفتقر إلى القدرة التعبيرية وتعجز عن خلق الصور». (٢) لكن على المستوى الإدراكى والغاية الدلالية هى تقترب من غاية التشبيه (فحين يقول النابغة فى الغساسنة:

رقاق النعال طيب حجزاتهـــم　　　يحيون بالريحان يوم السباسب.

فهو كناية عن الترف والشرف، وليس فى اللفظ ما يدفع أن يكون المراد هو إثبات هذه الأشياء بذاتها لهم). (٣) فقيمة الكناية تخدم الوظيفة الكبرى للصورة الشعرية وهي جعل المعنى والفكرة قابلة للرؤية البصرية عبر التجسيم، ذلك لما للصور الحسية من أثر قوى «فالتعبير الكنائى يجسم المعانى والمجردات، ويبرزها بصورة مادية حسية كالتعبير المجازى، وقد سبق القول بأن هذا التجسيم للمعانى أدعى لتأكيدها ورسوخها فى النفس». (٤) لكن بعض الكنايات تستقل عن معالمها الحسية، وتمضى مع الدلالة غير عابئة بغير تجسيد هذه الدلالة تحسيناً وتقبيحاً، فحين يقول المتنبى مثلاً:

بكل أرض وطئتهـــــا أمم　　　ترعى بعبد كأنها غنـــم.

يستخشن الخزحين يلبسه　　　وكان يبرى بظلفه القلم.

إن الكناية فى الشطر الأخير مما لا يتصور حمله على الحقيقة، ولكنها أدت دورها فى تجسيد البشاعة والخشونة بشكل حاسم لم يبلغه التعبير المباشر فى الشطر الأول من البيت نفسه. (٥)

اعتمد نزار هذه التقنية الأسلوبية التقليدية فى تشكيل صوره الشعرية لشعره الغزلى فى شكلها القديم حيث شرط القدماء فيها أن يصح حملها على المعنى الظاهرى، وعل غايته من الإفادة

---

(١) عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز - صـ ١٠٥.

(٢) د.جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت - ط١ - ١٩٨٤ - صـ ٧٦.

(٣) د.محمد حسن عبدالله: الصورة الشعرية والبناء الشعرى- دار المعارف - القاهرة: ١٩٨١ - صـ ١٦٣.

(٤) د.شفيع السيد: التعبير البيانى «رؤية بلاغية نقدية» - صـ ١٣٣.

(٥) انظر.. د.محمد حسن عبدالله: الصورة الشعرية والبناء الشعرى - صـ ١٦٣.

من هذه الوسيلة هى تجسيد التجربة الشعورية والبعد بالبنية الفنية عن المباشرة والتقريرية، فأحياناً تكون الكناية هى الأسلوب الأمثل للتعبير عن معان التصريح بها يخدش الحياء:

ألاحظتِ كم كنتِ أنثى؟

وكم كنتُ ممتلئاً بالرجولهْ؟. (١)

ونجده يقف عند صور الكناية القديمة التى اشترط فيها إمكانية تحقق المعنى الظاهر فعلاً، فأتى بصور كنائية تحتمل المعنى الغائب ويمكن حمل ظاهرها على الحقيقة:

لا تعودينى عليك/ فقد نصحنى الطبيب

أن لا أترك شفتى فى شفتيك/ أكثر من خمس دقائق

وأن لا أجلس تحت شمس نهديك

أكثر من دقيقة واحد/ حتى لا أحترق. (٢)

فإمكانية الاحتراق موجودة في المعنيين، كذلك يمكن تصديقه فى:

فلقد شربت من ملح البحر/ ما فيه الكفايهْ

وشوت الشمس جلدى/ بما فيه الكفايهْ

وأكلت الأسماك المتوحشة من لحمى/ ما فيه الكفايهْ. (٣)

فرغم أنها أشياء لم تتحقق فإن المعنى الظاهرى قابل للتحقق ويمكن حمله محمل الحقيقة، فكل هذه المعانى يمكن تحققها فى عالم الواقع مثل:

إننى أحبك/ هذه هى المهنة الوحيدة التى أتقنها. (٤)

* كما وقف نزار عند شرط القدماء وهو إمكانية تحقق المعنى الظاهر وحمله على وجه الحقيقة، نجده فى القدر الأعظم من صوره الكنائية يخالف الصورة التقليدية، فلا يمكن أن نحمل على الحقيقة أن تكون العين ميناء ومرفأ:

فى مرفأ عينيك الأزرقْ أمطار من ضوء مسموع

وشموس دائخة.. وقلوع ترسم رحلتها للمطلقْ. (٥)

كذلك لم يتوقف نزار عند معطيات الكناية المعهودة بل أدخل فيها الصورة الرامزة حيث الإشارة إلى بعض أجزاء حادثة تاريخية معلومة، من خلال الرمز أو الأسطورة، فتأتى الكناية مجسدة لهذه الواقعة التاريخية محدثة الأثر النفسى:

إنى الدمشقى الذى احترف الهوى فاخضوضرت لغنائه الأعشابُ.

أحرقت من خلفى جميع مراكبى إن الهوى أن لا يكون إيـــابُ.

أنا فوق أجفان النساء مكسـر قطعاً، فعمرى الموج والأخشابُ. (٦)

إن إحراق المراكب بعد الوصول معناه أن لا إياب.. عل هذه الارتكازة البلاغية على بعض الأحداث التاريخية تذكرنا بصفحة مضيئة من صفحات التاريخ الإسلامى حينما خرج القائد الإسلامى طارق بن زياد لفتح بلاد الأندلس وعند وصوله إليها أمر جنوده بإحراق جميع المراكب

(١) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٦/٤٦٠.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٢٣١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٥٣٦، ٥٢٧.

(٤) نفسه - صـ٦٧١.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٤٧٧.

(٦) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٣/٤٢٩.

حتى لا يكون أمامهم إلى الفتح أو الشهادة. * ونزار خلال هذه الصورة الكنائية قدم معنيين أحدهما: وهو غير مراد إحراق المراكب من خلفه، والآخر: خفي وهو المراد حيث استحالة الرجوع من البحر (الحب) فعمره هو الموج والأخشاب.

وكما أشار البحث سالفاً - في معرض الحديث عن التشبيه - أن من مظاهر تجديد وتطوير الصورة التقليدية هو إضفاء لمحة الإبداع والابتكار فيها وربطها بين طرفيها بالروح البيئى والعصرى للحياة، وكذلك الانبعاث النفسى والشعورى فيها، نجد نزار قبانى لم يتوقف أيضاً عند أساليب الكناية التقليدية المعهودة، بل طور الصور الكنائية فاستمد من عناصر الحياة العصرية صوراً كنائية جديدة تستمد دلالتها من واقع العصر الحديث وظروف الحياة اليومية:

اخرجى من شراشف سريرى..

اخرجي من فناجين القهوة/ وملاعق السكر..

اخرجِي من أزرار قمصانى / وخيوط مناديلى..

اخرجى من فرشاة أسنانى/ ورغوة الصابون على وجهى..

اخرجي من كل أشيائى الصغيرة/ حتى أستطيع أن أذهب إلى العمل. (١)

الابتكار في الصورة هو تلبس حبيبته فى كل الحاجات والأشياء التى يحياها، وكيفية أن تنبثق خارجة منها، الارتباط البيئى والعصرى من خلال المفردات (شراشف السرير، فناجين القهوة، ملاعق السكر، أزرار القيمص، المناديل، فرشاة الأسنان، الصابون). التوافق الفنسى والشعورى هو ربقة الحب وقيد المعصمْ، فمطالبته خروجها من حياته حتى يتحرر ويتحرك ويذهب إلى العمل. والتجديد فى الصور الكنائية هنا أنها جاءت مجزأة بحيث كل صورة جزئية كناية مفردة ثم تتجمع كلها فى النص لخدمة صورة كنائية كبرى، أو بمعنى آخر أن الكناية تحمل معنيين المعنى الظاهرى وهو الذى جاء على شكل صور كنائية جزئية متتابعة، والمعنى الباطنى وهو المقصود جاء صورة واحدة. وهو طلب التحرر من حبها. ووجه مخالفة هذه الكناية لكنايات القدماء أننا لا يمكن أن نتخيل امرأة تخرج من تلابيب الملاءات أو فنجان القهوة، أو المنديل مثلاً، لذلك يجب أن لا يحتمل على وجه الحقيقة غير معناها البعيد وهو خروجها من حياته بأن لا يحبها ولا يراها. وقد بنى تلك الصور على استحالات، فغدت الكنايات تأكيدا على رسم روحه المتعلقة بتلك الحبيبة، ومن هنا فإن كناياته صور.

وفى هذه المقطوعة جمع نزار قبانى بين الشكلين القديم والحديث للتصوير الكنائى:

المعنى القديم: هو قصد المعنى البعيد الخفى مع إمكانية قصد المعنى القريب الظاهر.

المعنى الحديث: هو قصد المعنى البعيد فقط، وعدم إمكانية حمل المعنى القريب على وجه الحقيقة.

فمن الكناية القديمة قوله (حتى أستطيع أن أذهب إلى العمل). ومن الكناية الحديثة تلك الصور الجُزئية لخروج المرأة من حاجياته.

(٤) المجاز..

إن أهم أهداف الصورة الشعرية فى لغة الشعر هو نقلها من لغة الحقيقة إلى لغة المجاز، ومن

---

* انظر د.محمد عبدالله عنان: دولة الإسلام فى الأندلس - (العصر الأول - القسم الأول، من الفتح إلى بداية عهد الناصر) - مكتبة الخانجى، القاهرة، ط١٩٩٧/٤ - صـ٤٨.

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٤١٥.

أهم مميزات اللغة العربية «أنها لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز». (١) ومن أهم وظائف الشعر بل أى فن آخر هو تصوير الحياة الواقعية فى صورة مجازية تبعد بها عن واقعيتها وحرفيتها «إن الفن كالشعر وعموم الإبداع، بقدر ما هو قراءة مجازية للعالم فإنه يغير نظامنا المعرفى ورؤيتنا للأشياء». (٢) وتبرز شاعرية الشاعر في براعة تشكيل الصورة، وتقوم الصورة فى مقامها الأول على إمكانية المجاوزة اللغوية من عالم الحقيقة إلى عالم المجاز، فالمجاوزة هى الخطوة الأولى فى بناء الصورة، والصورة هى التى تكون الشاعرية، حيث «عرفت الشاعرية من خلال التصويرية، والصورة ذاتها تكون سياقاً يتشكل فى مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منها بأنها مجاوزة بالقياس إلى اللغة العادية». (٣) وبالرغم من تحقق هذا التجوز المجازى للغة من معانيها المعجمية الحرفية إلى معان مجازية شعرية، فإن الكلمات تظل محتفظة بالدلالتين الحقيقية والمجازية معاً، حيث إنه «من خصائص هذه اللغة البليغة فى تعبيراتها أن الكلمة الواحدة تحتفظ بدلالتها الشعرية المجازية ودلالتها العلمية الواقعية في وقت واحد». (٤)

ولا يستطيع الشاعر اختراع الصورة الشعرية القائمة على القول المجازى بدون كسر قواعد اللغة المألوفة ومجاوزة القياس العرفى للتراكيب اللغوية المنسقة، لذلك قيل: «والواقع أن كل مجاوزة لا يمكن إلا أن تكون مجاوزة تركيبية ولا تتشكل إلا انطلاقاً من التطبيق (غير العادى) للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية». (٥)

والصورة المجازية فى الشعر، باعتبارها واحدة من وسائل تشكيل الصورة لدى نزار قبانى، تعتبر «علاقة لغوية يستخدمها الشاعر فى الكلمة الواحدة، أو بين الكلمات، بتغير مواضع الإسناد الدلالى، فتخرج العلاقة اللغوية عن استخدامها المعجمى والمألوف إلى الاستخدام المجازى، وتأخذ فيه دلالات متجددة عند كل تركيب». (٦) ولعل أهم ما يميز لغة نزار قبانى ذلك المجاز الذى يعد دعامة رئيسية تقوم عليها الصورة الشعرية بعامة، ومن الخطأ اعتباره زخرفة فى الفن لأنه لا يأتى إلا من خلال تعاطف الشاعر مع الأشياء والامتزاج بها حتى يكون تلاحم بين الذات (الشاعرة) والموضوع الواقع، ذلك من أجل إكمال الوظيفة الفنية للصورة الشعرية وهى تصوير التجربة الشعورية وجعلها قابلة للرؤية البصرية، وتجسيد الأفكار المعنوية وإخضاعها للصفات الحسية. ذلك أن «الاستخدام المجازى للغة يقوم بدور أساسى في خلق ما تثيره التجربة الأدبية من مشاعر وأفكار؛ لأنه يحدث نوعاً من التفاعل والترابط والامتزاج بين الحسى والمعنوى.. بين المسموع والمرئى.. بين الصوت واللون.. بين الإنسان والطبيعة.. بين الكثيف والرهيف.. بين الذات والموضوع». (٧) والشاعر فى محاولة تجسيد أفكاره ووصف طموحاته يجد الشعر والوتر

(١) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية) - مكتبة غريب، القاهرة/ د.ت - ص ٧.

(٢) حسان بورقية: وهج الكتابة - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٠ - صـ٩٠٨.

(٣) جون كوين: اللغة العليا - ترجمة د/أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة: ط٢ - ٢٠٠٠ - صـ١٦.

(٤) عباس العقاد: اللغة الشاعرة - صـ ١٩.

(٥) جون كوين: اللغة العليا - صـ ١٧.

(٦) د.مدحت الجيار: مسرح شوقى الشعرى (دراسة فى توظيف الصورة وبنية النص) - دار المعارف، القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٩٣ - صـ ١٨.

(٧) د.طه وادى: شعر ناجى (الموقف والأداة) - دار المعارف - الطبعة الثالثة - ١٩٩٠ - صـ ٨١.

عاجزين عن إرضاء هذه الطموحات، فيلجأ إلى المجاز حيث يعتذر لعينيها - مجازيا - ولها بكاملها - حقيقيا - فيقول:

لا الشعر يرضى طموحاتي ولا الوترُ إني لعينيك، باسم الشعر، أعتذرُ. (١)

والمجاز هنا مرسل علاقته (جزئية) حيث ذكر الجزء (العينين) وأراد الكل (المرأة). وفى هذه الصورة المجازية نجد نزار قبانى وقد بلغ البراعة المجازية حيث اختزل فيها من المفردات والأشياء ما هو مألوف ومحبوب لدى الناس وداخل فى خبراتهم المعتادة ومركوز في النفس البشرية، ومن هذه البنى (الشعر، الوتر، العينان، الطموحات، الاعتذار) «ذلك أن استعمال شىء ما استعمالاً مجازيا لا يبلغ غايته إلا إذا كان مألوفاً، محبوباً، داخلاً فى حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس». (٢)

ونجد الاستخدام المجازى بعلاقة أخرى فى هذه الصورة:

كل السلاطين الذين عرفتهم قطعوا يدى، وصادروا أشعارى. (٣)

فالصورة هنا مجازية ولا يمكن حملها على المعنى الظاهر فى جملة (قطعوا يدى)، وعلاقتها (سببية) حيث المراد منها منعوه من كتابة الشعر، والقرينة التى توضح المعنى الخفى هى الجملة التالية (وصادروا أشعارى)، وقلنا: إن العلاقة هنا سببية لأنه فى الصورة المجازية ترك الحالة الواقعية وهى كتابة الشعر وذكر سببها وهى اليد. والصورة المجازية فى البيت ككل تعتبر صورة كنائية فهى كناية عن المنع والمصادرة.

وبعلاقة أخرى هى (المكانية) بين المعنى الحقيقى البعيد والمعنى المجازى الظاهر يأتى نزار بصورة جديدة من المجاز فيعبر بالبيت أو النفق عن حياته وما يسكنها من قلق، فيقول:

لماذا دخلتِ بهذا النفقْ؟

وليس بأرجاء بيتى.. سوى عنكبوت القلقْ؟

وليس لدى مكان تنامين فيه.. سوى رزمة من ورقْ. (٤)

وعلنا نلمح فى الصورة لمحة التجسيم من نوع الصيغة الإضافية فى (عنكبوت القلق) حيث إضافة القلق/المعنوى إلى العنكبوت/الحسى ليجسمه ويزيد الصورة وحشية وكآبة متحركة بغيضة.

ونزار قبانى لم يقف عند الصور التقليدية لأسلوب المجاز فى علاقاته الجزئية والكلية والمكانية والسببية بين التعبيرين أو الحالتين المجازية الظاهرة والحقيقية المرادة، إذ نلحظ لديه تقنية تصويرية حداثية فى النص الشعرى المعاصر وهى (المشهدية المجازية)، حيث يؤدى تصوير المشهد إلى نقل حالة مجازية تقوم على تبادل العلاقات بين الواقع كأداة رئيسية في تجسيد المشهد، وبين المتخيل كأداة متخيلة،مكملة فى هذا التجسيد، وربما تبادلت هاتان العلاقتان المواقع، فأصبح المتخيل المرتبط بالواقع أداة أساسية، يليها الواقع الفعلى كمادة مكملة مثل المشهد المجازى التالى:

كان فى صدرك حقلان من القطن..

وكان البرنس الأحمر مفتوحاً من النصف..

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/١٠٦.

(٢) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - صـ ١٩١.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة -جـ٤/١٠٤.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥ - صـ٢٨.

وجرحي كان مفتوحاً من النصف..
وكان المرمر الأخضر في الحمام/ مذبوحاً من الشوق..
وكانت رغوة الصابون، واللاوند..
تجتاح البراويز، وتجتاح الثريات، وتجتاح مساماتي..
وترميني على الأرض شظايا. (١)

ففي هذا المشهد المجازي تتقاطع علاقتان مختلفتان تسهمان في تكوين ملامحه على النحو التالي:

- العلاقة الأولى/ مفردات الواقع في المشهد ممثلة في قوله: «كان في صدرك، كان المرمر الأخضر في الحمام، كانت رغوة الصابون».

- العلاقة الثانية/ المفردات المجازية والتي تشكل الوجه الأساسي في المشهد/ النص، وذلك في قوله: «حقلان من القطن، كان البرنس الأحمر، وجرحي، مذبوحاً من الشوق، تجتاح الثريات، ترميني على الأرض شظايا».

ولا شك أن هاتين العلاقتين، مجتمعتين، تتقاطعان وتتشابكان وتشتركان في خطوطهما، وتؤدي كل علاقة إلى أخرى، وتتضمنها وتنتقل عبرها.. وهكذا فإن دراسة التصوير المجازي للمشهد المكاني تعمل على تشكيل عالم من المحسوسات في النص، ويساعد على تجسيد التجربة الشعورية والحالة النفسية، وتجسيد الأفكار المجردة بينما يطابق الواقع أو يخالفه، كما يرتبط ذلك بفنون أخرى كالرسم والتصوير. (٢) ففي التصوير المجازي يلجأ الشاعر، أحياناً، إلى صفات مكانية تجسيداً للعواطف، وتنمية وتحريكاً للمشهد.

كذلك تبرز الصورة المجازية في غزليات نزار قباني مجسدة حالة الضياع في أدق مراحلها/ مرحلة الطفولة:

أنا حالة من الحزن نادرة..
ووجهي ضائع - كالطفل - / في هذا الزحام.
إن النساء تكسرت فوق النساء..
فلا أرى امرأة ورائي/ أو أرى امرأة أمامي. (٣)

وهنا المجاز علاقته (الكلية) حيث زاغ البصر في الزحام فلا رؤية في الوراء أو الأمام، فعوض عن ذكر العينين/ الجزء بذكر الوجه/ الكل.. وتجسيداً للمشهد أتى بالطفل بين الزحام، وجعل النساء كالنصال - فيما يذكرنا ببيت المتنبي - تتكسر على بعضها، ثم يأتي بصور مكانية - وهي مجازات - في الوراء والأمام. والقرينة التي توضح المعنى الحقيقي/ العينين/الجزء، هي جملة (فلا أرى).

وفي قصيدة (من بدوي.. مع أطيب التمنيات) نلمح المجاز في قوله:
فأنا أتيتُ من العراءِ.. إلى العراءِ
لا تخجلي مني.. و من عشقي البدائي البسيط،
فإن أكابر العشاق/ كانوا خارجين عن الحياءْ.. (٤)

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٨٩.
(٢) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١/١٩٨٤ - صـ٧٦.
(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٦٢.
(٤) نفسه - صـ١٦٩.

والمجاز مرسل علاقته (الكلية) حيث ترك مكان النشأة وهو الجزء واستعاض عنه بالعراء وهى كل، والقرينة هى (عشقى البدائى البسيط) تجسيمًا للمعنى.

(٥) التشكيل بالمقابلة..

إن تشكيل الصورة الشعرية من خلال استخدام الأضداد والمتناقضات والأشياء المتباينة المتنافرة وسيلة فنية يلجأ إليها الشاعر في تجسيد مدى التباين بين طرفى الصورة الشعرية، وعن طريق هذا التناقض يأخذ شعور الشاعر واقعاً ملموساً، مما يحدث التجاوب النفسى والأثر الجمالى عند المتلقي.. لاسيما إذا كانت «أقوى الصور هى الصور التحكمية المتناقضة». (١) لذلك كثيرا ما نجد نزار قبانى يعرض للجدلية الثنائية أو إشكالية الضدين فى صوره الشعرية، فتقوم على الثنائيات مثل: الحب واللا حب، الحزن والفرح، الموت والحياة، اليأس والأمل.. حيث إن هناك نماذج كامنة تحت جميع الصور الشعرية منها النمط الجدلى الذى «... يعتمد على انقسام العمل وتقابل عناصره الثنائية مثل التقابل بين الجنة والنار في الأديان، وبين حالتى البراءة والجريمة لدى كثير من الفنانين، مما يؤدى إلى إدخال العنصر الجدلى فى الأخيلة الأدبية». (٢)

ربما - منذ البدء - نحتكم (أيضاً) إلي إشكالية الثنائية، فنفرق بين شكلين متميزين من أشكال التشكيل الصورى بالتقابل (كلى، جزئى):

- الشكل الأول/ هو المفارقة التصويرية: وتكون بين الجمل أى بين صورتين أو موقفين متناقضين «كان من شأنهما أن يتفقا ويتماثلا». (٣)

- الشكل الثاني/ الطباق أو التضاد: ويكون بين الألفاظ المفردة، وينتج أيضاً عن التناقض الذى هو «ضدان يمتزجان، أو يتسلسلان فى غير منطق ينم عن حالة الشاعر النفسية». (٤)

ويأتى المزج بين المتناقضات كأحد عناصر الصورة الشعرية لدى نزار قبانى تعبيراً عن رؤاه المتناقضة للعالم من حوله بوصفه شاعرا رومانسيا، فلم يقف فى صوره عند الوسائل التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.. «وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق فى إطاره الشىء نقيضه ويمتزج به.. تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة». (٥) خاصة إذا عرفنا «حقيقة أساسية وهى أن الكلمات المتقابلة متشابهة». (٦) مثل التقابل أو التضاد مثلاً بين اللون الأبيض واللون الأسود، والامتزاج بينهما في عين حبيبة نزار:

يا من يتصالح فى عينيها الضوء والعتمة/ والماء والحرائق
ما كان فى حسابى/ وأنا أتمشى بين (الفاندوم) و(المادلين).
أن أدخل في جدلية اللون الأسود.

---

(١) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - صـ ٤٢٧.
(٢) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ ٢٨٢.
(٣) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ١٣٧.
(٤) د.أحمد عبدالحميد إسماعيل: عبدالله البردونى (حياته وشعره) - صـ ٢٥١.
(٥) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ٨٤.
(٦) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ ٢٣٦.

وإشكالية العيون الواسعة.. (١)

واستخدام نزار لمزج المتناقضات يأتي في شعره عن وعي بقيمته فى إبراز تناقض مشاعره أمام ثنائيات واقعه المعيش بين الحب واللاحب، الرضا والسخط، الاطمئنان والقلق، فنزار كان لديه قلق ميتافيزيقى عميق، فموضوعاته الأثيرة هى: المرأة الناعمة والغامضة والغانية، واستلهام الطبيعة بأماكنها الفسيحة البهيجة الخلابة وأيضاً الأمكنة المطبقة على النفس، وتهيئة الإثارة والمتعة إلى درجة اللذة والدغدغة وتهيئة الخوف إلى درجة الرعب فى عالم الالتباس المقلق بين الوهم والحقيقة. وقد عبر عن هذا التناقض الذى يمور بوجدانه هائجاً فى أروع قصائده، إلى حد أن صرح به في أحد عناوين قصائده وهو «تناقضات ن.ق الرائعة». (٢)

ونلمح هذا القلق والتناقض في أعلى درجاته فى قصيدة (راسبوتين العربى) والتى يقول فيها: ورفضك دونما طائلْ..

أنا القاضى بأمر الله، والناهى بأمر الله
فامتثلى لأحكامى/ فحكمي دائماً عادلْ.
أنا المنحاز كليا إلى نهديك
والعصرى والحجرى/ والمدنى والهمجى
والروحى والجنسي/ والوثنى والصوفى
والمتناقض الأبدى/ والمقتول والقاتلْ.
أنا المكتوب بالكوفى فوق عباءة العشاق
والعلنى والسرى/ والمرئى والمخفى
والمجذوب والمسلوب والحشاش، والمتعهر الفاضلْ.
أنا الممتد مثل القوس بين الثلج والتفاح
بين النار والياقوت/ بين البحر والخلجان/ والموجود والمفقود
والمولود كالأسماك عند سواحل الكلماتْ.
أنا المتسكع الغجرى
تأخذنى خطوط الطول في سفر إلى الأعلى
وتأخذنى خطوط العرض فى سفر إلى الأحلى
فأسقط مثل درويش.. أمام تقاطع الفخذين.. والطرقاتْ.
وأستلقى على ظهرى.. وتنزل فوقى الآياتْ. (٣)

وهنا نجد الذات الشاعرة معادلاً نفسيا للقلق والتناقض الذى يحمل بداخله الشىء ونقيضه فيجتمعان فيه شكلا ومضموناً، حيث الضد يظهره الضد، والشعور بقيمة التناقض الآسر فى إحساسه يدخل فى إبراز تناقض جمالى جديد حيال المرأة في جانبه السامى من ناحية، وهذا طرف الصورة الأول (التسامى) وعناصره فى النص: عادل، عصرى، مدنى، روحى، صوفى، فاضل، درويش، الآيات. وفي جانبه الشبقى الغريزى من ناحية، وهذا طرف الصورة الثانى (الشهوى) ويمثله: حجرى،، همجى، جنسى، قاتل، متعهر، غجرى، تفاح، تقاطع الفخذين.

فجمع التصوير بالتناقض هنا بين طرفين متناقضين لكنهما يمتزجان ويتعانقان ويتسلسلان

(١) نزار قبانى : الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٢٠٣.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٢١٣ وما بعدها.
(٣) نفسه - ص٢٦١ وما بعدها.

بلا منطق فى النفس البشرية فى جانبها الغاوى المثير للنظرة الفاخرة، وجانبها الروحى الطاهر. وكأن الشاعر يخفى تحت البنية السطحية لتصويره بنى عميقة مسكوتاً عنها، كشفت القصيدة عن بعضها متمثلة فى الجانب المتصارع بين تذرع الشاعر بالضمير الذى زرعته في نفسه الأخلاق والقيم والمبادئ طهراً وعفافاً، والجانب الآخر فى نداء الغرائز الشهوات المتحررة من القيود. فالنص يعكس سخرية المفارقة ويعمقها مزج المتضادات والمتناقضات، فنفس الإنسان ذاتها تجمع النقيضين الغواية والتقى والحياة نفسها تقوم على النقيضين الخير والشر.

وفى بيتين من النص لجأ الشاعر بجانب التناقض اللغوى أو التضاد والمقابلة اللغوية لجأ إلى نوع جديد من أنواع المقابلة وهو تقابل الإيقاع الموسيقى، وهذان البيتان هما:

تأخذنى خطوط الطول في سفر إلى الأعلى

وتأخذنى خطوط العرض في سفر إلى الأحلى.

ونلمح ذلك التقابل فى فكرنا ومشاعرنا من خلال شكل بلاغى قديم هو الترصيع وهو «أن تكون ألفاظ الكلام مستوية الأوزان متفقة الأعجاز». (١) نشعر بهذا الترصيع فى ذروة معايشة الصورة شكلاً ومضموناً من خلال التساوي الإيقاعى واللفظى بين البيتين، ويبلغ هذا التساوى الإيقاعى التقابلى حد الانسجام حتى بين الزحافات والعلل التى تدخل حشو الوافر وعروضه وضربه. هذا التقابل التصويري والإيقاعى عمق فى النص مفارقة ساخرة بين شعورين: التمسك والتذرع بالقيم والمثل (في سفر إلى الأعلى) وواقع التحرر فى المتع واللذات (في سفر إلى الأحلى)، تبعث هذه المفارقة التصويرية فى ذات المتلقى تجاوبا نفسيا جماليا يدفعه إلى إقرار موقف الشاعر وتجربته الشعورية حيال موضوعه وعالمه داخليا وخارجيا. فبينا تتجاذبه خطوط الطول والعرض فى سفرين أو اتجاهين الأعلى والأحلى، وكأنهما مقدمتان من القياس المنطقى الأرسطى لابد بعدهما من نتيجة، فكان سقوطه فى حالة ما بين الصحو والإغماء مثل درويش أمام تقاطع الطرقات، والخطوط (العرض والطول والأعلى والأحلى).

يقول نزار فى (نهر الأحزان) معبراً عن قلقه القدرى:

ماذا أعطيك أجيبيني	قلقى؟ إلحادى؟ غثيانى؟
ماذا أعطيك سوى قدر	يرقص فى كف الشيطان؟
أنا ألف أحبك.. فابتعدى	عنى.. عن نارى ودخانى. (٢)

ويلجأ نزار فى هذا النص لإبراز مشاعره المتباينة القلقة إلى ما يمكن أن نسميه - إيغالاً فى التناقض - «تناقض التناقض»، حيال مشاعره الداخلية التي تهوم مع الإحساس ونقيضه، ففى البيت الثالث بل فى الشطر الأول فقط منه يبرز النقيضان من خلال فعل المضارع أو الحال الحاضرة (أحبك) وفعل الأمر أو المستقبل (ابتعدى) وعلنا نحس مدى التمزق الوجدانى بين الإحساسين (أحبك.. فابتعدى).

ومثل هذا نجده فى أشعاره التى يحس فيها بالملل من كل شيء حتى من نفسه وحتى يمله الملل نفسه فى أروع صورة للحزن من صور تناقض التناقض فيحس بالتعب والسأم إلى أن يبكى دونما سبب.

يحدث أحياناً أن أبكى	مثل الأطفال بلا سبب.

(١) مقدمة تفسير ابن النقيب فى علم البيان والمعانى والبديع وإعجاز القرآن - تحقيق د.زكريا سعيد على - مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٥٢ - صـ ٤٧٦.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٤٠٦.

يحدث أن أسأم من عينيك الطيبتين بلا سـبب.
يحدث أن أتعب من كلماتي من أوراقي من كتبي.
يحدث أن أتعب من تعبي. (١)

وكذلك في قوله:

تخليت عن ممتلكاتي جميعاً فلا من عطور ولا من خصور.
ولامن شفاه ولا من قبـلْ أنـا رجـل... مل مني الملل. (٢)

ومن التناقض وتناقض التناقض بين العناصر المفردة في الطباق أو التضاد إلى تقنية - حداثية - المفارقة التصويرية وهي «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين». (٣) ونجدها في شعر نزار تأتي - حيناً - متجلية معلنة عن نفسها في مقاطع بعينها، وتأتي حيناً آخر خفية في مسارب قصائده لإبراز حالة من التناقض والتوتر والقلق الذي نلمحه في قوله:

لا أنت، يا حبيبتي، معقولة/ ولا أنا معقولْ..
هل من صفات الحب../ أن يحطم العادي، والمألوف، والمعقولْ؟
هل من شروط الحب../ أن نجهل، يا حبيبتي، أسماءنا؟
هل من شروط الحب، يا حبيبتي/أن لا نرى أمامنا/ ولا نرى وراءنا؟
هل من شروط الحب، يا حبيبتي/ بأن أسمى قاتلاً حين أنا المقتولْ؟. (٤)

ونزار قباني في خطابه الشعري بهذا النص يهدف إلى إبراز فداحة المفارقة بين موقفين متناقضين في «أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل». (٥) ولكي يزيد نزار من فداحة المفارقة وسرابية الإحساس المتناقض مع الواقع والرؤى ينفي صفة العقلانية عن حبيبته وعنه في نفس الوقت، فالواقع الذي هما فيه مخالف تماماً لما ينبغي أن يكون؛ لأن هذا هو العادي والمألوف بين الحبيبين .ومما يعمق من سخرية المفارقة على مستوى الشكل ما أضفاه الشاعر من استفهامات إنكارية داخل نسيج الصورة. فهنا تناقض بين موقفين واقع ينكره ومأمول أو مفروض يتمناه.

وقد تتعدى المفارقة التصويرية بين المواقف في شعر نزار لتشمل قصيدة بكاملها، ففي قصيدة (الحب في غرفة التخدير). (٦) يجعلها تنقسم إلى موقفين متعارضين: «الموقف الأول/ يطلب منها أن تنام وتتركه - الموقف الثاني/ يطلب منها أن تستيقظ وتظل بجواره». وعبر تجاوب الأصداء بين الموقفين تبرز بعض التصورات التي يعكسها النص وهي تأخذ ملامح إنسانية واجتماعية ونفسية مثل (غياب الرجل يساوي غياب الرغبة، ضياع ذاكرة العرب في وضوح واقع التاريخ، الإصابة بالفصام وهو مرض نفسي) وسنكتفي بإيراد مقاطع توضح الشعورين المتناقضين:

* الموقف الأول: يطلب منها أن تنام.. وتتركه وحيداً..

---

(١) نفسه - صـ ٧٦.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٣٢.
(٣) د.علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ١٣٧.
(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/١٣١.
(٥) د.علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ١٣٧.
(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٦١، ٧٠.

- ما عاد عندى ما أقدمه إليك/ فاطفئى الأنوار - سيدتى - ونامي..
أنا حالة من الحزن نادرة/ ووجهى ضائع - كالطفل - فى هذا الزحام.
إن النساء تكسرت فوق النساء/ فلا أرى امرأة ورائى/ أو أرى امرأة أمامى.
- نامى ولا خوف عليك/ فإن أظافرى انكسرت جميعاً في الحروب،
وشهوتى مدفونة تحت الركام.
- نامى../ لعل النوم يفتح باب ذاكرتى..
ويشفينى قليلاً من فصامي..

* الموقف الثاني: يطلب منها أن تستيقظ.. وتبقى بجواره..

- لا تسمعى.. ما قلت، أو سأقول..
إن مساحة الأحزان/ أكبر من مساحات الكلام.
الصوت يمضغ صوته/ والوقت يمضغ وقته
والشعر يمشى حافياً فوق الحطام.
- استيقظى../ استيقظى.../ من قال: إنى قد سألتك أن تنامى؟
أنا خائف من كل ما حولى،/ ومن نفسى..
ومن عصر التلوث، والبشاعة،/ والجريمة، والسخام..
- استيقظي../ استيقظى..
إنى لأبحث منذ آلاف السنين/ عن السلام..
وما وجدت سواك،/ عاصمة السلام..

المسكوت عنه وراء ظاهر الخطاب الشعري فى صور هذه المقاطع أبلغ أثرا، لو تأملناه، من ظاهرها الذى يبدو تعبيراً عن مشاعر حزن شفيف واغتراب رومانسى عن هذا العصر وعن الدنيا، والمفارقة الكلية بين الموقفين المتناقضين، فى المقاطع تدعمها مفارقات جزئية بين الصور المتناقضة، وهذا الصنف من المفارقات - عله - يعتبر من صنف المفارقة ذات الطرفين المعاصرين والذى «فيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملاً، وبكل عناصره ومقوماته، في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضاً، وبكل عناصره ومقوماته، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الموقفين واضحاً وفادحاً». (١) مما يحدث تأثيره النفسي في المتلقى ويقوى إحساسه بإقرار التجربة الشعورية لدى الشاعر.

وفى مفارقة تصويرية نجد نزارقبانى يجعل طرفيها (حبيبته رمزاً للتحضر، وهو رمز للبداوة) ليبرز التناقض بين عواطف الأسمنت الباردة، وعواطفه الصحراوية الملتهبة فيقول:

آه.. يا امرأة التردد والبرود
يا امرأة ماكس فاكتور.. وإليزابيت آردن
- متحضرة أنت إلى درجة لا تحتمل.
تجلسين على طاولة الحب../ وتأكلين بالشوكة والسكين.
- أما أنا يا سيدتى..
فبدوى يختزن فى شفتيه/ عصوراً من العطش..
ويخبئ تحت عباءته / ملايين الشموس.. (٢)

(١) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ١٤٠.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/ ٤٤٠.

وفى مقارقة تصويرية أخرى يجعل نزار من حبيبته محور المفارقة حيث هى التى يقوم عليها طرفا المفارقة: الطرف الأول: قبل أن تصبح حبيبته، والطرف الثانى: بعد أن صارت حبيبته، وبين الموقفين أو الزمنين كانت مفارقة عظيمة بين حال الناس جميعاً فى الحال الأولى، وحالهم جميعاً أيضاً فى الحال الثانية:

- قبل أن تصبحى حبيبتى/ كان هناك أكثر من تقويم لحساب الزمن..
كان للهنود تقويمهم/ وللصينيين تقويمهم.
وللفرس تقويمهم/ وللمصريين تقويمهم.
- بعد أن صرت حبيبتى / صار الناس يقولون:
السنة الألف قبل عينيها/ والقرن العاشر بعد عينيها.. (١)

وعله يجمل بنا الصدد أن أذكر جميل ما استملح من طباقات مفردة:

- هزائمى فى الهوى تبدو معطرة	إنى بحبك.. مهزوم ومنتصرُ..
ما دمت لى فحدود الشمس مملكتى	والبر والبحر.. والشطآن والجزرُ..
ما دام حبك يعطيني عباءته	فكيف.. لا أفتح الدنيا وأنتصرُ..
سأركب البحر مجنوناً ومنتحراً	والعاشق الفذ.. يحيا حين ينتحرُ.. (٢)
- شفتان للتدمير يا لي منهما	بهما سعدت وألف ألف شقيتُ.
الفلقة العليا دعاء سافر	والدفء فى السفلى فأين أموتُ!. (٣)
- غنى........ ابكى.........	عيشى.......... موتى.......... (٤)

كما نجد لدى نزار قبانى - عبر تشكيل صورته بمزج المتناقضات - أنه استخدم (التناقض الظاهرى) أى «إبداء العبارة متناقضة أو غير معقولة فى ظاهرها، مع أنها بالفحص والتأمل يتبين أن لها أساساً من الحقيقة». (٥) وذلك مثل قوله فى قصيدة (إلى تلميذة):

إنى أحبك من خلال كآبتى	وجهًا كوجه الله ليس يطالُ. (٦)

وقوله فى قصيدة (الرسم بالكلمات):

مارست ألف عبادة وعبادة	فوجدت أفضلها عبادة ذاتى. (٧)

ففى الصورة الأولى نحس بعدم معقولية العبارات «ففى الظاهر عبث، ومع التأمل نجد أن شراهة المادية المسيطرة على أفكار الناس، أحالتهم إلى آلات متحركة ميتة النفس والمشاعر». (٨) فجلعت نزار قبانى يخضع مفاهيم مجردة سامية مثل لفظة (الله) لقياس المادة والجسد وما لهما من صفات وأعضاء.

وعبر (التناقض اللوني) يشكل نزار صورة توضح تلك المفارقة الفادحة، فيما يعيدنا إلى ذكرى التفرقة العنصرية، بين لونين: الأبيض/ ويرمز له بالضوء. والأسود/ ويرمز له بالفحم،

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٢٢١.
(٢) نفسه - صـ١٠١.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٣٠٦.
(٤) نفسه - صـ٧٨.
(٥) د.مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان/ بيروت ١٩٧٤ - صـ ٣٨١.
(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٤٩٣.
(٧) نفسه - صـ٤٦٥.
(٨) د.أحمد عبدالحميد إسماعيل: عبدالله البردونى (حياته وشعره) - صـ ٢٥٤.

فى تجسيد بون شاسع بين العزة والرفعة للرجل، والضعة والصغار للمرأة.. عبر (يوميات امرأة لا مبالية):

يعود أخى من الماخور.. / مثل الديك.. نشوانا..

فسبحان الذى سواه من ضوء../ ومن فحم رخيص.. نحن سوانا..

وسبحان الذى يمحو خطاياه../ ولا يمحو خطايانا.. (١)

إيغالاً فى إبراز الصورة وبث التجربة يلجأ نزار إلى شكل جديد من التناقض وهو أسلوب (قلب الطباق) وهو «إعادة الطباق بتركيب عكسى». (٢) ليعبر عن حالة التناقض التى تجتاح كيانه وتمزقه من جميع زواياها وعلى كل مستوياتها، فى رائعته (تناقضات ن.ق الرائعة) والتى يقول فيها:

وكيف أفسر هذا الحضور الغياب.. وهذا الغياب الحضور ؟

وكيف أكون هنا.. وأكون هناك ؟ (٣)

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٦١٢.

(٢) د.مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب - صـ٢٢.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٢٢٢.

المبحث الثانى
الصورة الحديثة وتطورها

تؤثر الصورة بشكل كبير فى درجة الشاعرية على مستوى الخطاب الشعرى فى النص فهى مناط الطرافة والتقليد إذ «كانت الصورة كذلك محك التجديد أو الركود، التقليدية أو الحداثة». (١) لذلك علنا لا نكون مبالغين إذا اعتبرنا أن الذى يجعل من النص الشعرى نصا هو براعة الشاعر فى اقتناص الصورة الشعرية فهى تشتمل على «أنواع عديدة من التجوز الدلالى فيما يخص كل الأشكال التصويرية فى النص». (٢) بالإضافة إلى مكوناتها التراثية والتخيلية التى يقوم عليها النص.

ولئن كانت الصورة الشعرية فى النقد العربى القديم من اختصاص «علم البيان» فقط، وكان كل من علم البديع وعلم المعانى مستقلا بذاته، فقد اتسع مفهوم الصورة الشعرية، عند النقاد المحدثين ليشمل علوم البلاغة الثلاثة «البيان، والبديع، والمعانى» وفق مسميات نقدية حديثة، ولكنها فى مجملها تخضع للاستعارة والمجاز، حيث اختفت من النقد الحديث - أو كادت - المصطلحات البلاغية القديمة، وحل محلها مصطلح واحد هو مصطلح الصورة الشعرية؛ لذلك قيل: إنها «الشكل الفنى الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى». (٣) ففكرالصورة الشعرية فى النقد الحديث يعد أشمل منه فى النقد القديم.. وتبدو أهميتها حديثاً فى تركيزها على الناحية العاطفية والنفسية لدى الشاعر بجانب أهميتها - فى الشكل القديم - الشكلية والسطحية من حيث الاهتمام بالظاهر وعقد مقارنات ومشابهات بين الأشياء؛ لذلك نجدها فى النقد الحديث مرتبطة أكثر بالتجربة العاطفية، ونجد عذرابوند يعرفها بأنها «تلك التى تقدم عقدة فكرية وعاطفية فى برهة من الزمن، وهى توحيد لأفكار متفاوتة».(٤) وأهم ما يميز الصورة الشعرية الحديثة عن أشكالها التقليدية فى البلاغة القديمة أنها «كشف نفسى لشىء جديد بمساعدة شىء آخر.. والمهم هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف».(٥)

وكما أنه - كما سلف أن أشرنا فى الصورة التقليدية - لا بد لكل شاعر من التأثر بفكر الصورة عند الأقدمين، فإنه - أيضاً - لابد لكل شاعر فى وهج نضجه من اعتماد روافد جديدة؛ ليستقى منها تقنياته التصويرية الحديثة، خاصة و«أن القصيدة المعاصرة تفيد - آنأ - من الشعر الغربى إفادة أكبر». (٦) فقد غدت الصورة تقنية تستقطب طاقات اللغة والموسيقى

(١) د/أحمد درويش: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - صـ١٢٨.

(٢) محمد الولى: الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى - صـ١٦.

(٣) د/عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر - صـ٣٩١.

(٤) رينيه ويلك: أوستن وراين: نظرية الأدب - ترجمة د/محيى الدين صبحى - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق - د.ت - صـ٢٤١.

(٥) د.عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب - صـ٩٠.

(٦) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - صـ٢١٨.

والأسلوب معا. ونزار قباني يعد من أكثر الشعراء العرب إفادة من الثقافة الغربية * في بناء صوره، وقد ساعدته على ذلك خبرته المطولة في معايشة المجتمعات الأوروبية.

ولكي يكون التطور في الصورة الشعرية فلابد من تشكيلها وفق ثقافة الشاعر حتى يتم لها الابتكار والتجديد ويبعد بها عن الركود والتقليد حيث «تتفجر الرغبة في تشكيل الصورة الشعرية على أساس من حقائق الفلسفة الجمالية النظرية، وفقاً لثقافة الشاعر ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني. وبغير هذا يتورط الشاعر في نوع من التقليد يفسد الحقيقة والعمل الفني على السواء». (١) لذلك نرى نزار قباني ينفي تقليده لأحد:

إنني لم أرث حبيباتي/ عن عمر بن أبي ربيعة

ولا عن سواه من الشعراء الغزليين/ فأنا أعجن نسائي بيدي كفطائر العسل.

وأسبكهن في مختبري كدنانير الفضة. (٢)

وعلّ نزار قباني بهذه الكلمات يلمح إلى أن المرأة هي الشفاء والدواء وعملة الحياة. ومع النظر إلى صلة النص بنفسية قائله تأتي صلته ببيئته ومتنفسه، وقد كانت معظم قصائد شاعرنا حول المرأة الشرقية كما يبدو من أوصافها، وقد ينتقل إلى المرأة الأوروبية، كما نفهم ذلك مثلاً من بعض عنواناته مثل (كرستيان ديور - إلى عينين شماليتين) إذ نجد في مثل هذه القصائد المرأة الأوروبية ذات الجسم الأبيض والشعر الأصفر والعيون الخضراء، ونجد كذلك ضفاف السين، والدانوب الأزرق، والفتاة الوجودية في باريس.. وعلى الباحث أن يضع في اعتباره تنقل نزار بين بيئات شتى بحكم طبيعة عمله من بينها: القاهرة، دمشق، بيروت، أنقرة، لندن، بكين، مدريد. أثناء عمله بالسلك الدبلوماسي العربي السوري بين عامي ١٩٤٥ - ١٩٦٦ ورحلاته المتعددة.

وقد رأى البحث في قراءته للشاعر نزار قباني في تشكيل صوره توظيفه للموجودات الطبيعية والجغرافية في الكون من بحار ومحيطات وأشجار وسماوات وصحار وغيمات.. ولم يقنع بهذه العناصر القديمة فتجاوزها إلى مركبات العصر الحديث ليشكل لوحات تتوهج بروح الحياة العصرية وألقها في التطور والمدنية فاعتمد على المدينة بما فيها من شوارع وفنادق ومطاعم ومحطات وقطارات ومطارات وحقائب سفر. وامتاح كثيراً من مستحدثات الحياة الصناعية من مثل: الطاولة/ المناديل/ الوسائد/ المقاعد/ الستائر/ الخواتم/ الأساور/ السرير/

* إذ نجد لديه أحياناً عناوين وقصائد هي نفسها عناوين شعراء غربيين مثل الشاعر الفرنسي جاك بريفير في قصيدته (مع جريدة - كلمات) وانظر في ذلك ص ٥٢ من نفس البحث.. كذلك نجد نزار قباني في ديوان (أشعار خارجة على القانون) يعنون إحدى قصائده بعنوان (صورة دوريان غراي) وهي عنوان لأوسكار وايلد، انظر: كتاب «الأدب والنقد والتاريخ الأدبي» - تأليف مجموعة من الكتاب - ترجمة د.عبدالحميد شيحة - جـ١ - صـ٢٦٦ - المجلس الأعلى للثقافة. كما استلهم بعض العنوانات العالمية من بعض الأدباء الغربيين مثل قصيدته (مائة عام من العزلة) من ديوان (الأوراق السرية لعاشق قرمطي) وهي نفس العنوان لرواية عالمية كتبها الكاتب الكولومبي الكبير جابرييل جارسيا ماركيز، وترجمها للعربية سليمان العطار. وفي عام ١٩٥٢ عرض فيلم سينمائي فرنسي على الشاشات الفضية العربية بعنوان (خبز وحب وفانتازيا) فكان مصدر إلهام الشاعر - فيما يبدو - في قصيدته المدوية (خبز وحشيش وقمر) التي كانت صدمة مدهشة للقارئ العربي، انظر في ذلك د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ ٦٠.

(١) د.عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب - صـ٨٨.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة جـ٤/ ٢٣٠.

الجريدة/ الفوطة/ السجائر/ الملاعق/ القبعة/ المايوه/ الشوكة/ السكين/ الشاى/ مانيكور/ علبة الثقاب/ دبوس الشعر/ رباط العنق/ طوق الياسمين/ فنجان القهوة/ البانطلون الجينز. لذلك تعد قصائده وصوره تدوينا لتاريخ حياته من خلال مشاهداته اليومية.

(١) الرمز وتوظيف التراث..

إذا كانت وظيفة الصورة الشعرية تكمن في رحلة الانتقال بالنص من لغة العقل المنطقية بحرفيتها إلى لغة الإيحاء الفنية بأدبيتها عبر التجوز من خلال وسائل تشكيل الصورة المختلفة فإن الرمز هو القمة التي ينتهي إليها هذا التجوز، «فالرمز - كما يقول يونج - وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي». (١) فهو لمحة من لمحات الوجود الحقيقي يدل على شيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية. خاصة «وأن النص الشعري ليس ذا معنى يصح أن يقال، إنه المعنى الحقيقي». (٢) والرمز في الاستعمال الفني ابن السياق وأبوه معاً. واكتسب الرمز قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة، وأصبح عنصراً فنيا متميزاً من عناصرها على الرغم مما يقتضيه تشكيلها من براعة فائقة من قبل المبدع وحس شعوري تؤازره حصيلة ثقافية عميقة..

والصورة الرمزية في الشعر ترتبط من خلال لفظتها الموحية وبنيتها المشعة بالجو النفسي الذي يحياه الشاعر ذلك أن «أشياء وأسماء وإشارات إلى أحداث ذات قيمة عاطفية يمكن الاعتماد عليها، ويستطيع الشاعر أن يستعملها، عالماً بأنها تخلق - من جديد في نفس القارئ - الحالة التي لابسته أثناء إنشاء القصيدة». (٣) فهذه الإشارة الرمزية تومض المعنى وتثير الحالة النفسية معاً، إذ إنك لست في حاجة إلى أن تقول شيئاً في وضوح مادمت تستطيع أن تومضه في عبارة موحية. وعندما تحتفظ الكلمة الموحية بقدرتها على إثارتنا فهي تغدو رمزاً، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تتدهور وتصبح مجرد إشارة. وقسم علماء الرمز الحديث الرمز قسمين (صاعد هابط) طبقاً للباحث الألماني «كاهلير» وهما:

- الرمزية الهابطة/ تنطلق من نفسها حيث تهبط إلينا الدلالة من سابق رفيع تاريخي وأسطوري.

- الرمزية الصاعدة/ تنبثق من فكر الفنان بجدتها وطرافتها فلا تتبع حقائق وأحداث سابقة.

وأكد بعض الباحثين على أهمية الرموز الهابطة لأنها تعزف على الشعور والعقل الجمعي فتكتسب صفة العموم والشمولية «يقول يونج: ويشتق الرمز دائماً من مكنونات أزلية قديمة مطبوعة في أصل غرس الجنس، فمصدر الرمز في رأي يونج هو اللاشعور الجمعي».(٤) لذلك فالشاعر من خلاله يرتفع بتجربته الشعورية أو العاطفية المحدودة ليعانق خبرة عامة شاملة، إنه يعبر عن فكرته فوق مستوى الشيء الوقتي العابر ويجعل التعبير الفردي مشتركاً جماعيا، فالرمز يحررنا من قيد الزمن فمن خلاله نصل إلى مستوى الشيء الخالد الباقي «يقول كولردج: في الرمز يكشف الفرد عن النوع، ويكشف النوع عن الجنس، ويكشف الجنس عن الكوني، وفوق

---

(١) د.مصطفي ناصف: الصورة الأدبية - صـ ١٥٣.

(٢) نفسه - صـ ١٧٢.

(٣) انظر: د.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي - صـ ٣٠٦.

(٤) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - صـ ١٧٣.

هذا كله يشف الفانى عن الأبدى الباقى». (١)

ونعود في تحليل الرمز اللغوى إلى نقطة الانطلاق فنجد أنه يتركب من دال ومدلول، ويقع الدال فى مستوى التعبير بينما يقع المدلول في مستوى المضمون حيث إن «الرمز الأدبى تركيب لفظى يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ غالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التى نرمز إليها بهذه الصورة الحسية». (٢) هذا على مستوى التعبير اللغوي، أما على مستوى المضمون الدلالي فإن الصورة الرمزية بعامة تعتبر صورة «تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل». (٣) حيث إن مادة الشاعر فى الأساس هى الواقع لذلك نجد «الرمز الشعرى يبدأ من الواقع المادى المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسى وشعورى تجريدى». (٤) غير أنه يجب أن لا يوغل الشاعر فى التجريد فلا بد تبقى علامات حسية فى بنية الرمز تربطه بالواقع حتى لا ينفلت إلى عالم الغموض والتهويم فى الرمزية المبهمة، فلابد أن «لا يتجرد الرمز عن دلالته الواقعية المادية على الإطلاق، وإنما يشف عن دلالته الإيحائية من خلال هذه الدلالة الواقعية». (٥)

والرمزية عرفتها الثقافة العربية فى النقد الأدبى الحديث عن الحضارة الغربية فى أوروبا، حيث بزغ قمر الرمز في سماء الشعر على أيدى فرنسا عبر شعرائها الرمزيين أمثال بودلير ومالارميه ورامبو وموليير، وهذه النزعة الرمزية «قد غزت الشعر المعاصر في لبنان ومصر بوجه خاص، ولبنان بوجه أخص قد احتضنت هذا الأدب الرمزى لغلبة الثقافة الفرنسية على أهلها». (٦) وليس بمنكور أن الرمز معروف فى الأدب العربى، لكنه يختلف عن الرمز فى الأدب الغربى حيث «تظهر الرمزية متأثرة بالشعر الغربى ولا تخرج عن الذوق الغربى، فى شعر مطران وجبران وإيليا أبو ماضى وعلى محمود طه ونزار قبانى». (٧)

وتجدر الإشارة إلى أن الرمز عبر كثير من مداراته قد ارتبط وثيقاً بالتراث فى كثير من صوره «الأسطورية، الأدبية، الدينية، الفلكلورية» حيث «يحاول الشاعر أن يفيد - فى بناء نموذجه - من قراءات وأساطير وتجارب وقصة». (٨) لذلك لابد للبحث من دراسة هذه التقنية كوسيلة تشكيل فى صور الشاعر «حيث يحاول الباحث أن يدرس مدلولات الألفاظ فى النص، من حيث هى قديمة أو حديثة، ومن حيث هى مرتبطة بفكر اجتماعى أو سياسى أو عقائدى». (٩) فمثلاً من خلال الصورة الرمزية نجد الشاعر يعول - بطريقة إيحائية - على موروث أجداده الشعرى؛ لأن التراث دائماً نفيس وثروة ثمينة من ناحية، فالتراث هو «كل ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية مما يعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر وروحه». (١٠) ولكى

(١) نفسه - صـ ١٨٣.

(٢) د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - دار المعارف، القاهرة - ط٣/١٩٨٤ - صـ ٢٠٢.

(٣) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - صـ ٣٩٥.

(٤) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية - صـ ١١٣.

(٥) نفسه - صـ ١٢١.

(٦) د.درويش الجندى: الرمزية فى الأدب العربى - مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨ - صـ ١٣٥.

(٧) د.يوسف عزالدين: التجديد فى الشعر الحديث - النادى الأدبى الثقافى - ط١/١٩٨٦ - صـ ٢١٧.

(٨) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - صـ ٢١٨.

(٩) د.محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - صـ ١٩٥

(١٠) د.مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب - صـ ٥٣.

يعطى الشاعر لإبداعه شيئاً من قداسة القديم وثقله ويؤكد مدى وعيه الشعرى من ناحية أخرى، حيث «أصبح استدعاء العناصر البنائية والصور المجازية للشعر العربى القديم ضرباً من ضروب التلميح والإشارات الضمنية Allusion، ولسنا فى حاجة إلى القول: إن الشعراء كانوا تواقين إلى استثمار ولع مستمعيهم إلى أقصى درجة عن طريق استخدام تلك الإمكانات التناصية Inter Textual التى تمنحها مثل هذه الموتيفات كى يثبتوا، بما لا يقبل الشك، مدى وعيهم الشعرى». (١)

فالشاعر يستخدم الرمز التراثى بما له من دواع نفسية يبعثها في نفس المتلقى أين وجد، وبما له من معان واضحة - بما لا يقبل الشك - متفق عليها حيث «تطرح (شفرة التراث الشعرى) مخزوناً من الرموز والأنماط ذات معان متفق عليها». (٢) لذلك فالرمز يجمع بين التراثى والمعاصر فى صورة كبرى من خلال الشعر الحديث الذى لم يعد تشبيهاً وكناية واستعارة، بل أضحى رمزاً وصورة.. وقد وجدنا كيف تعدى مفهوم الرمز البلاغة التقليدية فأصبح يحتويها.

ففي استلهام التراث الأدبى نجد نزار قبانى قد استخدم رموزاً قديمة كالأسماء والإشارات في قوله:

مرحباً يا عراق.. جئت أغنيـــك ... وبعض من الغناء بكـــاءُ.
مرحباً.. مرحباً.. أتعرف وجهـاً ... حفرته الأيام.. والأنـــواءُ.
أكل الحب من حشاشة قلبـــى ... والبقايا.. تقاسمتها النساءُ.
كل أحبابى القدامى نســـونى ... لا نوار تجيب.. أو عفـــراءُ
فالشـــفاه المطيبات رمـــاد ... وخيام الهوى.. رماها الهواءُ. (٣)

وفى هذه الأبيات قد لا تكون العودة إلى العراق عودة إلى البلد بقدر ما هى عودة إلى التراث ذاته؛ ولذلك ذكر نزار قبانى عشيقات الشعراء رمز الحب فى الشعر العربى.

وعلنا نجد بعض أصداء التراث فى صورته التى يقول فيها:

وكنت تحت الشمس مستريحاً ... أنقش فى التراب ألف رسم. (٤)

فلو تأملنا هذا البيت نجده قريب الشبه بما قاله شاعر تراثى قديم وهو الشاعر الأموى (عاشق مى) ذو الرمة حينما قال:

عشية مالى حيلة غير أننـى ... بلقط الحصى، والخط فى الترب مولعُ.
أخط فأمحو الخط ثم أعيده ... بكفى، والغربان في الـدار وقـــعُ. (٥)

واستلهام التراث لدى نزار لا يعنى غياب ذاته الشاعرة، بقدر ما يعنى تحقق وجوده الشعرى، والتقاء مع القديم في تشكيل الصورة، نجده يذهب مذهب «المتنبى» حينما قال:

أنام ملء جفونى عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها ويختصـــمُ. (٦)

فنلمح ذلك فى التناص في مستواه التعبيرى كأقرب ما يكون فى صورة التضمين اللغوى في قوله: سوف أتحرش بك على مدار الساعات/ بقصائدى التى لا تنام.

حتى يصير ليلك نهاراً/ ونهارك ليلا.

---

(١) روجر ألن: مقدمة للأدب العربى - صـ١٥٢.

(٢) فنسنت ليتش: النقد الأدبى الأمريكى- صـ٢٦٨.

(٣) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٣/.٣٩.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٢٠٥.

(٥)، (٦) يرجع فى الشواهد البلاغية القديمة إلى كتاب «غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات» لعلى بن ظافر الأزدى المصرى - تحقيق د.محمد سلام زغلول، د.مصطفى الجوينى - دار المعارف - ١٩٧١.

وأتركك تتقلبين على جمر قصائدى/ وأنام ملء جفونى عن شواردها. (١)

«يقول نزار قباني في ديوانه الأول (قالت لي السمراء) الذى صدر منذ نصف قرن وكان في الحادية والعشرين من عمره:

إذا قيل عنى: (أحس) كفـــــانى   ولا أطلب «الشـــــاعر الجيدا».

فيستدعى بهذه الصيغة الماثلة فى ذاكرة الشعر العربى (كفانى ولم أطلب) أبيات (الملك الضليل) وهو يقول:

ولو أنما أسعى لأدنى معيشـــة   كفانى - ولم أطلب - قليل من المال.

إن الصورة العصرية للتعبير عن الذات الشاعرة ونموذجها المثالى كما يعترف بها نزار قبانى محاكاة متواضعة وصادقة». (٢)

وفى محاولة نزار تشكيل صوره برع فى إضفاء الروح الأموية على بعض مقدماته الغزلية من خلال بنى رمزية واضحة ومكثفة فقال:

أتراها تحبنى ميســـــــون   أم توهمتُ.. والنســــاء ظنونُ.

يا ابنة العم، والهوى أمـــوى   كيف أخفى الهوى وكيف أبينُ؟ (٣)

عله فى البيت الثانى يتخذ شخصية قيس ابن عم ليلى العامرية رمزاً تراثيا ويؤكده بأموية الهوى الذى قام بينهما. والصورة ماثلة فى الديوان العربى. كما يجب أن لا ننسى أن نزار قبانى - فى الأصل - أموى دمشقى.

ولم يتوقف نزار عند استلهام الرمز التراثى فى منبعه القديم، إذ شارك بعض شعراء العصر الحديث في الالتقاء حول منابع الصورة المتوارثة، سواء فيما وصلنا من تراث شعرى أو فيما بين أيدينا من عطاء المعاصرين ففى قوله:

في أى أرض جمعـــــنا؟   وأين هذا المكــانْ؟

هل كان جزءاً عتيقـــــاً   فى غابة السنديانْ؟

أم كــــان منــــزل راع   مســــربلاً بالأغانْ؟ (٤)

ففى هذه الصورة الرمزية استلهام شكل أثر أدبى سابق ومعناه، حيث نكاد - عبر مفردات هذه الدفقة الشعرية - نشتم قول قيس على لسان أحمد شوقى فى مسرحيته مجنون ليلى:

ليلى:

أحق حبيب القلب أنت بجانبـــــى   أحلم سرى أم نحن منتبهـــانِ؟

أبعد تراب المهد من أرض عامــــــر   بأرض ثقيف.. نحن مغتربـانِ؟

قيس:

حنانيك ليلى، مالخل وخلـــــه   من الأرض إلا حيث يجتمعـانِ.

فكل بلادٍ قربت منك منزلــــى   وكل مكان أنت فيه مكانـــــى. (٥)

فالتراث الأدبى واستلهامه يعتبر شكلاً من أشكال استخدام نزار للرمز التراثى، ثم يأتى بعد ذلك الرمز الدينى كالقرآن شكلاً آخر من أشكال استخدام نزار للصورة الرمزية فى مثل قوله:

(١) نزار قبانى: ديوان «هكذا أكتب تاريخ النساء» - صـ٦٧.

(٢) النص منقول من كتاب (أساليب الشعرية المعاصرة) - للدكتور صلاح فضل (بتصرف يسير) - صـ٥٢.

(٣) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٣/٤٣٠.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: جـ١/٢٠٣، ٢٠٤.

(٥) أحمد شوقى: مجنون ليلى - مكتبة مصر ١٩٨٩ - صـ٨٨، ٨٩.

أنا رجل/ لا مكان لى في جميع الخرائــط..
فلا أتذكر أين ولدت/ ولا أتذكر أين أموت..
ولا أتـذكر أين ســـــــأبعث حيـــــا.. (١)

ربما من هذا المقطع تلوح بمحفوظنا كلمة سيدنا عيسى عليه السلام، وما قامت عليه الكلمة من تسلسل زمنى وترتيب منطقى لحياة الإنسان من ولادة وموت ثم البعث، وذلك في القرآن الكريم بقوله تعالى: (والسلام علىَّ يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا). (٢) وهنا تجد شرعية التناص فى الخطاب القرآنى الذى لا يخلو خطاب شعرى حداثى من استدعائه وامتصاصه إلى درجة الذوبان، وهو نوع من الإغراق فى النص كإحدى سمات التصوير عند نزار قبانى، نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، فهذه الضفيرة الشعرية تستحضر - بقوة - الخطاب القرآنى وتستدعى مفرداته بكثافة عالية. وهذا نوع من الإغراق فى النص كإحدى سمات التصوير عند نزار قبانى.

واللافت فى محور تشكيل الصور الرمزية عبر استدعاء التراث الدينى أن نزار قبانى كما يتكئ على امتصاص مساحات واسعة صياغيا، فإنه يحضره في مفردتين أو فى مفردة بعينها لها طبيعة تضخمية، حيث تتنامى حتى تستغرق الدفقة كلها بسياقها الأول، فتؤدى مهمة النص الغائب (الآية القرآنية) أداء كاملاً باستحضار هوامشه وطقوسه وتداعياته الدينية ونجد ذلك فى قوله:

وشجعت نهديك فاستكبرا على الله، حتى، فلم يسجدا. (٣)

وهذه الصورة الرمزية لعب عليها أكثر من شاعر حيث ربط حالة الرفض وقول كلمة «لا» بصورة الشيطان، وهنا تستدعى الصورة قصة قرآنية عندما عصى إبليس أمر الله بالسجود لآدم فى قوله تعالى: (وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين). (٤) والمشجع فى البيت ليس نزار قبانى بذاته إنما هو الرجل.

كذلك من خلال تكوين الصورة الرمزية عبر بنية موحية أو مفردتين بينهما ارتباط تركيبى، نجد نزار قباني لا يتوقف في تجسيد الصورة التراثية عند مجرد الإشارة السريعة والمحاكاة بالتوازى، بل يوظف الرمز التراثي بطريقة اعتراضية عن طريق تغيير البنية ومخالفتها للواقع التراثي، وتحميل الرمز التراثى دلالات جديدة ليست من خصائصه، وتحريفه وتوظيفه توظيفاً مغايراً لحقيقته، فيقول فى (يوميات امرأة لا مبالية):

كأن الدين حانوت/ فتحناه لكى نشبعْ.
تمتعنا (بما أيماننا ملكت)/ وعشنا فى غرائزنا بمستنقعْ.. (٥)

وقد أتى بصيغة (بما أيماننا ملكت) ليحيي روح الرمز الدينى فى نصه تعبيراً عن مدى الثورة والرفض والتقابل بين طرفى الصورة الرمزية، فاعترض بالنص القرآنى على واقعه فى النص الحاضر، والصورة الرمزية هنا تنبعث من قوله تعالى: (وإن خفتم ألا تقسطوا فى اليتامى فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٢٩.
(٢) القرآن الكريم: سورة مريم - الآية ٣٣.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٢٥.
(٤) القرآن الكريم: سورة البقرة - الآية ٣٤.
(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٦٣٧.

أيمانكم ذلك أدنى ألا تعولوا). (١)

كذلك تتضح الإفادة الدينية فى تشكيل الصورة الرمزية، حين يأتى فى صورة حكى أو خطاب يسرد فيه عن ذاته، ويستخدم فيه تراكيب من القرآن الكريم مثل قوله:

أنتِ الوطن الأخير الباقى على خريطة الحرية..

أنتِ الوطن الأخير الذى أطعمنى من جوع.. /وآمننى من خوف.. (٢)

والاستحضار للرمز الدينى هنا واضح فى الصورة حيث قوله تعالى: (الذى أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف). (٣)

كذلك من الصور الرمزية التى امتاحها نزار من معين القرآن الكريم قوله:

تريدين مثل جميع النساء/ تريدين منى نجوم السماءْ.

وأطباق منٍ/ وأطباق سلوى/ وخفين من زهر الكستناءْ.

ولست نبيا من الأنبياء/ لألقى عصاى../ فينشق بحرْ.. (٤)

وكذلك قوله

جسمكِ مقام عراقى قديمْ

وقهوة.. وهال.. وأمطار لؤلؤ كريمْ

و«إنه من سليمان، وإنه بسم الله الرحمن الرحيمْ». (٥)

واستخدام نزار للمفردات السابقة في بناء صور القصيدة، وتركيب الجمل الشعرية يدلنا على الملكة الأصيلة فى تشكيل الصور المعتمدة على لغة القرآن الكريم، واسترفاد الشاعر للمعجم القرآنى يحافظ على عبقرية اللغة العربية وصيرورتها ككائن حى متجدد.. واستقراء المفردات القرآنية التى وردت بالأبيات يكشف عنْ مدى تجويد الشاعر وتوفيقه فى تطويع المدلول اللغوى ليلائم الجو النفسى للنص. وبالأحرى فإن خاصية استلهام الرمز الدينى فى صور نزار قبانى تعد تقنية أسلوبية حديثة من خلال استدعاء النص للدخول فى كنف الصورة.

ومن الرموز التاريخية التى استرفدها نزار فى تشكيل صوره رمز أبى لهب كرمز للدكتاتورية والقهر فقال فى قصيدة «بلقيس» عندما رثاها:

لا قمحة في الأرض تنبت/ دون رأى أبى لهبْ..

لا طفل يولد عندنا/ إلا وزارت أمه يوماً/ فراش أبى لهبْ..

لا سجن يفتح دون رأى أبى لهب/ لا رأس يقطع دون أمر أبى لهبْ.. (٦)

ولأن توظيف الرمز التاريخى ما هو إلا ضرب من حلول الماضى فى الحاضر، فقد لجأ نزار إلى تجريد الرمز التاريخى التراثى (أبو لهب) من أطرافه الهامشية، واكتفى بالومضة التراثية تلك التى تحمل الباعث النفسى الذى يدل على معطيات الرمز القديم، فكان استغلال الرمز التراثى عن طريق الإشارة فقط إلى المفردة بلفظها فى شخص أبي لهب.

ومن التراث الفلكلورى (الشعبى) استلهم نزار بعض صوره الرمزية عبر تقنية السرد

(١) القرآن الكريم: سورة النساء - الآية ٣.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٣٥٤.

(٣) القرآن الكريم: سورة قريش - الآية ٤.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٥١٥.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٣٩٩.

(٦) نفسه- صـ ٧٠، ٧١.

والسارد فى قصص (ألف ليلة وليلة) وحكاية شهرزاد فقال فى قصيدة (المجد للضفائر الطويلة):

وكان في بغداد، يا حبيبتى، في سالف الزمانْ.

خليفة له ابنة جميلة.. عيونها.. طيران أخضرانْ.

وشعرها قصيدة طويلةْ..

ثم يصل إلى قوله:

تقول شهرزاد:

«وانتقم الخليفة السفاح من ضفائر الأميرةْ

فقصها ضفيرة.. ضفيرةْ». (١)

ويستوحى نزار قبانى من عالم (الميثيولوجيا) بعض رموزه الأسطورية، ففى «قصيدة الحزن» نلمح ومضات الأسطورة المصرية التى جمعت فيها إيزيس أشلاء جسد زوجها أوزوريس وأعادت إليه الحياة مرة أخرى وذلك عبر قوله:

علمنى حبك.. أن أحزن

وأنا محتاج منذ عصورْ

لامرأة تجعلنى أحزن/ لامرأة أبكى فوق ذراعيها/ مثل العصفورْ

لامرأة.. تجمع أجزائى/ كشظايا البللور المكسورْ. (٢)

عل المرأة هنا التي ستجمع أجزاءه هى إيزيس التي تقبل من عالم الروح الأسطورى لتلم أجزاءه وأشلاءه المبعثرة فى عالم الحزن.

وفى قصيدة (أحبك.. أحبك.. وهذا توقيعي) نرى الشاعر وقد استلهم من الأساطير اليونانية قصة سيزيف وسرقة النار فقال:

هل عندك شك أنك جزء من ذاتى؟

وبأنى من عينيك سرقت النار.. وقمت بأخطر ثوراتى. (٣)

حيث سرق برومثيوس النار (مصدر النور والمعرفة) من الآلهة، وأعطاها للبشر، وهذا لا يتم إلا عن طريق الفداء والعذاب، (٤) ومن خلال تلك الفلسفة في شعره يمكن أن نصف جانباً كبيراً منه بأنه شعر رؤية، ذلك الشعر الذى يجسد التجربة المليئة بالاستيعاب والتكامل، الملتحمة مع جوهر الحقيقة فى الوجود الإنسانى النابعة من الرؤية الباطنية لتلتقى بالرؤية الأسطورية ذلك أن يونج - كما سبق أن أشرنا - يؤكد - عبر نظرية الوجدان الجماعى - أن الفرد وعاء للنوع ووحدة نوعية تحمل تجارب الجنس كله.

ومن رموزه عبر التراث الأسطورى قوله فى «القرار»:

يا أنت، يا سلطانتى، ومليكتى يا كوكبى البحرى.. يا عشـــتارى. (٥)

الميثولوجيا - كما نعرف - لا تصور المطلق في أعلى عليين، بل تجسده كائنا حيا، كما نجده

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٥٠٦، ٥٠٧.

(٢) نفسه- صـ ٧٠١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/١٧٨.

(٤) انظر «الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر» للدكتور عبدالحميد جيده - دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع - طرابلس، لبنان - ١٩٨٦ - صـ ٢٥٠، وانظر مجلة المعرفة - بشير زهدى - عدد عن الأساطير - عدد ١٩٧ - سنة ١٩٧٠ - صـ ١٧.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/١٠٠.

عند اليونايين في ذروة من ذرى الأولمب، فالمرأة في شعر نزار ليس لها صفات شخصية في الواقع، فقد جرد كل محبوبة من صلاتها بالواقع المحدود ثم وصلها بالأشياء المطلقة فى الوجود، فنزار قبانى فى تجربته الشعرية لا يتحدث عن نفسه بل إنه يتمثل خطاب الرجل، ويؤكد ذلك نظرية يونج يقول نزار:

أنا أحبك يا من تسكنين دمي إن كنت في الصين أو كنت فى القمرِ

ففيك شيء من المجهول أدخله وفيك شــيء من التاريخ والقـــدرِ. (١)

لذلك فنزار - فى الحقيقة هنا - لا يناجي المرأة، بل يناجى المطلق، ويعرض لعجز الإنسان أمام المجهول، حتى يمكن أن نرى الإنسان أمام قضية وجوده، فعلاقته بالمرأة كعلاقته بالمطلق في الوجود، يتحكم فى وجوده وحياته وشئونه كبيرة كانت أم صغيرة ولا حيلة له معه:

يبعثرنى الحب مثل السحابهْ/ يلغى مكان الولادهْ/ يلغى سنين الدراسهْ

يلغى الإقامة، يلغى الديانهْ/ يلغى الزواج، الطلاق، الشهود، المحاكم

يسحب منى جواز السفرْ/ ويغسل كل غبار القبيلة عنى"

ويجعلنى من رعايا القمرْ.. (٢)

ففى كثير من قصائده التى تومئ إلى الصلات الحسيةِ بالحبيبة، نجده يمزج بينها وبين معطيات الطبيعة شبيهة المطلق.

هو الجنس أحمل فى جوهرى هيولاه من شاطئ المبتدا. (٣)

لأن إحساس نزار «بتكامله بالمرأة إحساس موصول بفطرة الإنسان الأولى حين عبرت أقدم أساطيره عن تكامل وجود الرجل بالعثور على من يحب، بتصويرها أن الآلهة خلقت أول ما خلقت كائناً متكاملاً بالذكورة والأنوثة معا.. ثم شطرته نصفين ذكراً وأنثى، فظل كل نصف يحس بوجوده ناقصاً، ويتشوف للعثور على من تحبه نُفسه، لهفة إلى اكتمال وجوده، وعودته إلى صورته الخلقية الأولى». (٤)، فقال نزار:

أنا هارب من عصر تكفين النساء/ وعصر تقطيع النهودِ..

فضعى يديك كنجمتين على يدى/ فأنا أحبك كى أدافع عن وجودى. (٥)

وبهذه الأبيات إشارة إلى مصالحة الرجل للأنثى والتقاء الزوجين.

وقد رأى أفلاطون فى هذه الأسطورة تصويراً عميقاً لضرورة الحب للوجود الإنسانىْ، فقال نزار مؤكداً أن الحاجة أم الاختراع:

الحب فى الأرض بعض من تخيلنا لو لم نجده عليها لاخترعناهُ. (٦)

رغم تعدد موضوعات الشاعر وتباين تجاربه الفنية تظل هناك مجموعة من الصور تستحوذ على اهتمامه، يلح عليها ويكررها بحيث تصبح لوازم ورموزاً فى أعماله، ويكون من شأن هذه الرموز (عناقيد الصور) المهيمنة والمسيطرة عليه أن تكشف عن رؤية الشاعر وعالمه ذلك أن «الصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٧٦٩.

(٢) نفسه - صـ ١٦٩.

(٣) نزار قبانى الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/١٠.

(٤) د.أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعرى.. محاولة فى تأصيل منهج - منشورات جامعة الفاتح - د.ت - ص.٩٠.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/١٥.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٥٠٥.

على السواء، فإنها تعد رمزاً». (١) فتأخذ دلالة رمزية محدودة، وتعتبر هذه الرموز من النوعية الصاعدة عكس رموز التراث (أدبية، دينية، أسطوية، تاريخية، فولكلورية) التى تعتبر ضمن الرمزية الهابطة. فأخذ نزار رموزاً صاعدة من الأشياء المتضادة مثل الليل والنهار، والمساء والصباح، وفصول السنة من صيف وشتاء وربيع وخريف. وكذلك «المطر»، فالليل لديه كان يرمز إلى الظلمة والعتمة والخوف والغربة والعناء. والنهار لديه كان رمزاً للنور والضوء والإشراق وهي تعنى الوضوح وتبعث على الطمأنينة والأمان ومنها الابتهاج والفرح، والربيع عنده رمز للخضرة والخير والسعادة. ورمز فى شعره الشتاء إلى البرودة والخوف والحزن والبكاء والحيرة والقلق والانقباض. وأحياناً تأتى الرموز لديه مركبة ومتداخلة، فقد يتصارع لديه الليل مع النهار، والربيع مع الخريف، ليكشف عن صراع الأضداد فى الواقع.

فالليل مثلاً كرمز استعمله فى تركيب صور الحزن والضياع:

هذا المساء/ بحانة صغرى رأيتك ترقصينْ/ تتكسرين على زنود المعجبينْ

تتكسرينْ../ وتدمدمينْ../ فى أذن فارسك الأمينْ..

لحناً.. فرنسى الرنينْ/ لحناً.. كأيامى حزينْ. (٢)

وفي مكان آخر يأتى الليل رمزاً للضياع أيضاً والعناء والإحساس بالهزيمة والانسحاق والنسيان والنفى خلف حدود الوقت:

لو كنت يا صديقتى مضطرة/ أن ترجعى/ فى آخر الليل كأى بهلوانِ..

مسحوقة، مهزومة/ كأى بهلوانِ..

منفية.. خلف حدود الوقت والثوانى. (٣)

ويأتى الصيف رمزاً للبهجة والفرحة والحب..

يا صيفى الأخضر.. يا شمسى   يا أجمل.. أجمل ألوانى.

هل أرحل عنك وقصتنا   أحلى من عودة نيسانِ؟ (٤)

وقد يأتى الرمز لدى نزار قبانى - مثل المطر - حاملاً لأكثر من معنى، ومجسداً لأكثر من إحساس مثل الفرح فى موضع والحزن فى آخر:

- المطر رمزاً للفرح:

وتضحك أكشاك بيع الجرائد حين تراكِ

تجيئين بالمعطف الشتوى إلى الموعد المنتظرْ.

فهل صدفة أن يكون زمانك.. مرتبطاً بزمان المطرْ؟ (٥)

وفى الصورة الرمزية هنا ما فيها من تخليد لأماكن الانتظار فى المدينة الجافة التى تنتظر فى شوق نزول المطر.

- المطر رمزاً للحزن والخوف:

أخاف أن تمطر الدنيا ولست معى   فمنذ رحتِ وعندى عقدة المطرِ.

(١) رينيه ويلك، أوستن وراين: نظرية الأدب - صـ ٢٤٤.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٣٢٥.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/١٠٠.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٤٠٤، ٤٠٥.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/١٧٤.

الآن أجلس والأمطار تجلدنـــــى على ذراعى، على وجهى، على ظهرى.
فمن يدافع عنى يا مســــــافرة مثل اليمامة بين العين والبصـرِ؟ (١)

إذا كانت الصورة الشعرية هى جوهر الشعر، فإن الرمز هو جوهر الصورة الشعرية، وهو المكون لبنيتها، وهى تعتمد عليه في تشكيلها، وهو يحولها من حالاتها الإشارية الخاضعة لمنطق اللغة ونظامها لصارم إلى الإيحائية الرمزية «وقد يمثل الرمز صورة جزئية فى إطار الصور العامة التى يمثلها النص». (٢) لذلك نجد من ملامح الرمز فى غزليات قبانى أنه إيحاء جزئى يأتى فى إطار الشكل العام للنص، وأنه دلالة ذاتية حرة قد تخرج من إطارها إلى إطار موضوعى يعطى للنص مزيداً من الانفتاح. وأحياناً يمثل الرمز إطاراً كليا يجعل منه ومن صوره كياناً مستقلا.

والرمز يتصل بكل ما يثرى عملية البناء الفنى للخطاب الشعرى، سواء كانت عواطف تتصل بجوهر الإنسان، أو مناظر وأشياء مادية تثيرها المواقف المختلفة. ويتخذ الرمز عدداً من التشكيلات في تكوين الصورة فى الإطار الجزئى، إذ تتضافر الرموز الجزئية البعيدة والقريبة فى مجالاتها الدلالية لتخلق صوراً شعرية متفرقة تتصل بموضوع النص من جهة، وبنوع التجربة من جهة أخرى.

وفى النص التالى وهو (ثلاث بطاقات من آسيا) يستعين نزار بعدد من الرموز الجزئية ليكون منها عدداً من الصور الشعرية المتقاربة حيناً والمتباعدة حيناً فى إطار من التصوير الذاتى المرتبط بالموقف النصى كما يحدده العنوان:

فيروزتى/ مازلت فى سفينتى/ أصارع الشموس، واللصوص، والدوارْ..
نزلت فى مرافئ موبوءة المياهْ/ صليت فى معابد ليس لها إلهْ..
وأرخص الخمور ذقت/ أرخص الشفاهْ..
قُتلت ألف مرة/ غرقت ألف مرة/ صلبت فوق حائط النهارْ...
وسبعة قطعتها.. من أوسع البحارْ/ من أخطر البحارْ..
لمست سقف الشمس/ كانت رحلتى انتحارْ.. ! (٣)

فالشاعر حشد عدداً من الرموز الجزئية المتباعدة إلى حد ما، ليقف بها على حالة دلالية واحدة تتمثل فى الحكاية عن الرحلة، وما لاقاه فى سبيل الوصول صلباً حيا. وملحوظ أن الشاعر يتمثل - فى رحلته - رحلة السندباد والبحار السبع.

فنرى رموزاً متقاربة مثل: (فيروزتى، سفينتى، الدوار، مرافئ موبوءة المياه، غرقت، أوسع البحار، أخطر البحار) وهى تتصل بحقل دلالى واحد هو الماء. وهو هنا ليس للحياة لكن للموت، والوجه المقابل للرمز يمثل النجاة من هذا الموت، والصمود أمام عناصر هذا الماء الذى رصد له الشاعر عدداً من الأفعال (مازلت، أصارع، نزلت، صليت، صلبت، ذقت، قتلت، غرقت، قطعتها، لمست) مما يجعل الشاعر يتخذ من نفسه محورا مركزيا للتعبير عن هول ومغامرة الرحلة.

ثم يعمد الشاعر إلى رصد عدد من الرموز التى تبتعد عن الحقل الدلالى السابق وهى (الشموس، اللصوص، معابد، خمور، شفاه، حائط النهار، سقف الشمس) وكلها تتصل بمعاناة الرحلة، وإن كانت تبتعد عن الحقل السابق، فإنها تمثل الوجه المقابل لحركة الرحلة فى الرموز

(١) نفسه - صـ ٧٦٩.
(٢) د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - صـ ١٣٦.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/ ٤١٠، ٤١١.

الجزئية السابقة، فهى محطات الراحة متمثلة فى المعابد، الشموس، الخمور، الشفاه.. وبينها تقارب في المعنى حيث تريح الجسد شيئاً ما. وبوضع هذين الوجهين في توازٍ يعطى للصورة اكتمالاً، فنرى الشاعر اعتمد فى بنائه الصورى هذين الوجهين، ليستقصى كل المعاناة التى قابلته فى الطريق، وبذلك يخلق جوا من الصراع المتنامى لأطراف الصورة الشعرية المتفرقة:

١- لم يزل فى السفينة.
٢- مصارعة الشموس واللصوص والدوار.
٣- النزول فى مرافئ موبوءة المياه.
٤- الصلاة فى معابد ليس لها إله.
٥- تذوق أرخص الخمور وأرخص الشفاه.
٦- القتل والغرق ألف مرة.
٧- الصلب فوق حائط النهار.
٨- قطع وعبور أوسع البحار وأخطرها.
٩- لمس سقف الشمس..
١٠- الانتحار.

من خلال الطروحات النصية يتضح أن للرمز وجهين (حسى، معنوى) وتنشأ العلاقة بينهما على عدة مستويات، خاصة فى الرمز الكلى الذى يقوم عليه النص كله، والصورة الشعرية التي تتكون من خلال رمز كلى تكون أكثر إثارة فى النص من الصورة الشعرية المبثوثة فى عدد من الرموز الجزئية، حيث تكون الصورة فى هذا الوقت بمثابة الوحدة التركيبية المتكاملة التى يبدعها الشاعر بمجموعة العناصر المتداخلة والمتجادلة.. والرمز فى الصورة الشعرية الحديثة يجمع بين الحسية والتجريد؛ لأن الشعر يمتاح صياغته من المدركات الحسية، وهى المادة الأولى لكل إبداع.

والرمز الكلى – حسب النقد الحديث – قسمان:

– الرمز الكلى المقيد/ الذى يرتبط بحادثة أو شخصية من الترا ث فيعمل فى إطاره.

– الرمز الكلى الحر/ الذى لا يعتمد فى مصدره على تراث قديم، ويتعدد بتعدد المدلولات التى يثيرها، ومن هذا النوع نجد قصيدة (عروسة السكر) والتى يقول نزار فيها:

لا تقرأينى مرة أخرى/ فإن قراءتى خطر.. وفلسفتى ضلالْ..
إنى أحب ولا أحب/ وكل أسماء النساء على مفكرتى احتمالْ..
ما عدت أعرف هذه من هذه/ فلقد تكسرت النصال.. على النصالْ..
لا تخدعى بالشعر إنى واحد من بين آلاف الرجالْ..
أنا لا أزال مسلحاً ببداوتى، أنا لا أزالْ..
يا رُبَّ نهد قد شربت حليبه، وطمرته تحت الرمالْ..
لا تقرأى شعرى، ولا تتورطى بدخول غابات الخيالْ..
كم من عروسة سكر، داعبتها فى الفجر، ثم أكلتها عند الزوالْ.. (١)

الرمز أو الصور المحورية عند نزار فى هذا النص تنبع من إيحاء كلمة (عروسة السكر) وما تعنيه عروسة السكر أو الحلوى وزخمها التراثى فى وجدان الناس. من التماثيل التى كانت تعبد وتؤكل قديماً، إلى عرائس الحلوى التى يلعب بها الأطفال ثم يأكلونها. فهى بنية رامزة وترتبط بالواقع الفعلى عند المتلقى وبالواقع النفسى لدى الشاعر، الذي يجعل منه رمزاً حرا يلف الصورة الشعرية فيكون رمزاً كليا، فهى تسيطر على مركزية الدلالة فى النص، يستتبعها الشاعر بعدد من الإحالات النصية الداخلية التى تشير إلى هذا الرمز بعدد من الوحدات الرمزية البسيطة التى تقع فى إطار الصورة الشعرية المركبة وذلك فى أفعال حركية تدل على طبيعة

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٥/ ٣٣، ٣٤.

الرمز الذى ينزله الشاعر منزلة وسطاً بين الحسية والتجريديّة في قوله: (أحب ولا أحب، ما عدت أعرف، لا تخدعى، لا أزال، شربت، داعبتها، أكلتها) فى صورة مباشرة. ومن مكونات الرمز يذكر الشاعر عدداً من الإشارات (ضلال، عروسة السكر، بداوتى، حليبه). وعلى مستوى الصورة الكلية فإن الشاعر يتخذ من الكتاب رمزا إلى ذاته - بمفهوم التأثير الفعال - ويطالبها بأن لا تقرأه لأنه خطر ومضلل، فالحب فى هذا الكتاب - الرجل - محتمل كعقيدة المشركين وليس يقينا كعقيدة الدين، فالرجل بدوى وثنى حسى، يعبد الأصنام وعروسة السكر، وإلهه يعبد ويؤكل وعله يقصد المرأة.

والدلالة العامة للرمز سواء كانت لغوية أو شعبية أو دينية فإن الشاعر يقدمها عبر عدة وحدات صورية قائمة على استخدام الصور البلاغية المنفصلة حيث يتضح فى النص عدد من العلاقات الاستعارية والمجازية والضدية.

وهناك الرمز الكلى المقيد (التراثى) الذي يشكله جوهر النص، وهو بدوره يشكل جوهر الصورة الشعرية، فكما أن «الخيال التأليفى الذى يتجلى فى رسم صور تكثر أو تقل لتؤلف وحدة عامة أو أثراً فنيا فى مجموعها». (١) فإن وجود الرمز الكلى سواء أكان ممثلاً فى علم أو صفة أو فى تصور أو فكرة يمثل بعداً بنائيا مهما فى بنية الخطاب الشعرى، والشعراء يكثرون من استخدام مثل هذه الرموز لأنها تلبى حاجة قوية فى نفس الشاعر والمتلقى على حد سواء، حيث يتخذ الشاعر من الشخصية النصية أو من الحدث نفسه أو من الشخصية والحدث بُعْدَهُ الرمزى، ويشكله فى محاولة لإيجاد صورة شعرية موحدة تتضافر وتتضام من خلالها الأبعاد المختلفة والعناصر المتراكمة ليؤدى بها إلى الانسجام التركيبى والدلالى، وفى قصيدة «الحب فى غرفة التخدير» يكون نزار هذا السياق الرمزى، ففى جوهر القصيدة يسوق نزار جزئيات كثيرة ليفيض جزء على جزء، وتمتد القصيدة إلى ما وراء الرمز، وتختلط الحركة التصويرية بتصورات واقعية قريبة، لا تصورات محلقة تعتمد فى قرتها على شىء من الإبهام وإشاعة الحزن الفلسفى الغامض.

فيقول نزار:

لا تسمعى أبداً كلامى..

ما عاد عندى ما أقدمه إليك/ فأطفئى الأنوار، سيدتى، ونامى.

صار الكلام مفخخاً.. والقلب صار مفخخاً.

والحب صار مفخخاً، أيضاً/ فما جدوى كلامى..

لغتى بلا لغة/ وهذا العصر يرفض ما يقول العاشقون

ويرفض ما يقول الأنبياء/ ويرفض ما تبقى من سلالات الغرام..

أنا حالة من الحزن نادرة/ ووجهى ضائع كالطفل/ فى هذا الزحامِ

إن النساء تكسرت فوق النساء/ فلا أرى امرأة ورائى/ أو أرى امرأة أمامى. (٢)

والشاعر يريد بهذا التصعيد المتنامى للصورة أن يعبر عن جوانية الموقف، بجانب تعبيره عن مظهره الخارجى، ومن هنا فالصورة تعتمد عدة أبعاد:

- البعد الأول: البعد النفسى للشاعر ممثلاً فى صورة الحزن.

(١) د.مصطفى عبدالرحمن: مصادر التفكير البلاغى عندحازم القرطاجنى - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٢ - ص٢٠٣.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٦١، ٦٢.

- البعد الثانى: البعد الذاتى لرمز الحزن نفسه، حيث شكله الشاعر عبر مجموعة من سمات هذا العصر في هذا الوطن فى عدد من الوحدات التصويرية.

- البعد الثالث: البعد الموضوعى للصورة، وهو طلب النوم والتى قامت على التلاحم، ونمت في الأبعاد التى يثيرها متصلة بما يسبقها وبما يلحقها من وحدات لغوية عضوية وهى صورة شعرية واحدة موسعة.

- البعد الرابع: البعد الدلالى، وما يشكله من صور شعرية صغيرة تنتمى إلى الصورة الأم، وهو الصور النامية والمتحركة، ويمكن تأويلها حسب سياق النص الخاص والعام.

وللشاعر قصائد رمزية أخرى تعتمد على الرمز التراثي، والذى يتجاذب الوحدات الصورية فيها صوتان، فيجيء إثراء الصورة وغناها بالدلالات الكلية أكثر من القصائد السابقة؛ وذلك لأن الرمز فيها هو الذى شكل النماذج التصويرية من خلال تأويل بنية سردية عميقة هى (الحوار).

ففي قصيدة «غرناطة» يعطى تعدد الأصوات مدلولها الكلى:

فى مدخل الحمراء كان لقاؤنا	ما أطيب اللقيا بلا ميعاد.!
عينان سودوان فى حجريهما	تتوالد الأبعاد من أبعاد..
هل أنت إسبانية؟ ساءلتها	قالت: وفى غرناطة ميلادى.
غرناطة..! وصحت قرونٌ سبعة	فى تينك العينين بعد رقاد.
وأمية.. راياتها مرفوعة	وجيادها موصولة بجياد.
ما أغرب التاريخ! كيف أعادنى	لحفيدة سمراء من أحفادى؟
وجه دمشقى رأيت خلاله	أجفان بلقيس وجيد سعاد.
ورأيت منزلنا القديم وحجرة	كانت بها أمى تمد وسادى.
والياسمينة رصعت بنجومها	والبحرة الذهبية؟ لإنشاد.
ودمشق أين تكون؟ قلت: ترينها	فى شعرك المنساب نهر سواد.
فى وجهك العربى.. فى الثغر الذى	مازال مختزنًا شموس بلادى.
فى طيب جنات العريف ومائها	فى الفلِّ، فى الريحانِ، فى الكبادِ.
سارت معى والشعر يلهث خلفها	كسنابلٍ تركت بغير حصادِ.
يتألق القرط الطويل بجيدها	مثل الشموع بليلة الميلادِ.
ومشيت مثل الطفل خلف دليلتى	وورائى التاريخ كوم رمادِ.
الزخرفات أكاد أسمع نبضها	والزركشات على السقوف تنادى.
قالت: هنا الحمراءُ زهو جدودنا	فاقرأ على جُدرانها أمجادى.
أمجادها!! ومسحت جرحًا نازفًا	ومسحت جرحًا ثانيًا بفؤادى.
ياليت وارثتى الجميلة أدركت	أن الذين عنتهم أجدادى.
عانقت فيها عندما ودعتها	رجلاً يسمى «طارق بن زيادِ». (١)

وفى النص نرى الأبعاد التى تكون مركز الدلالة الرمزى كالآتى:

- الأول: الرمز فى النص ينمو نموا ذاتيا، من خلال الحوار بين الصوتين (صوت الشاعر، صوت الفتاة الإسبانية).

- الثانى/ الرمز فى النص له وجهان (صوتا الشاعر والفتاة) وبتضام الأبعاد المختلفة

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٥٦٦.

للصوتين، يتضح البعد الآخر من الصورة الرمزية، وهو صوت الشاعر الداخلى، مما يحدث صراعاً أعنف نحس من خلاله حركة الحياة تسرى فى النص.

- الثالث/ الصور الجزئية التى قام عليها البناء الرمزى من علاقات استعارية وتراكيب مجازية، وصيغ نصية ترقى بإيحاءاتها لمؤازرة الصورة ككل.

وبذلك فإن تشكل الصورة الشعرية من خلال الرمز يحتاج إلى عمومية فى الرؤية، فلا يتحقق ذلك إلا من خلال النظر إلى الرمز نظرة كلية لا بالنظر إلى الصور والوحدات الجزئية المكونة له.

(٢) تراسل الحواس..

عبر رحلة انتقال الصورة بالنص من منطق اللغة العادية (الحقيقة) إلى إيحاء اللغة الأدبية (المجاز) تلجأ إلي وسيلة «تراسل الحواس»، وهو سمة قديمة قدم الشعر، فى كل عصوره، الجاهلية والإسلامية والأندلسية والحديثة. قد يبين في عصر أكثر، ولكنه من سمات الشعر. وقيل: أخذها شعراؤنا المعاصرون عن شعراء فرنسا الرمزيين، فهى بنت الرمزية الأوروبية حتى أطلق عليها البعض (الصورة الرمزية). (١) وتراسل الحواس هو «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التى ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التى ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التى ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التى ندركها بحاسة الشم». (٢) وهكذا تصبح «المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، وذلك أن اللغة فى أصلها رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريب مما هو، وبذلك تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة............. ذلك أن العالم الحسى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل». (٣)

فهي وسيلة تصويرية تعمل على إلغاء الحواجز فى الواقع الظاهر بين الحواس، وعلها منبثقة - من هذا المنطلق - من وسيلة تصويرية في البلاغة القديمة هى الاستعارة - حيث شبهها بها فى العبث بالحدود - وما فيها من تجسيد وتشخيص. فالاستعارة أن يستعير شىء من الموجودات صفة شيء آخر، كذلك تراسل الحواس يستعير فيه مدرك حاسة صفة مدرك حاسة أخرى، فالاثنان عبث بالحدود والفواصل فى طبيعة الواقع؛ لذلك قال عبد القاهر الجرجانى عن الاستعارة: «ترى بها الجماد حيا ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة». (٤) والاثنان وسيلتان من وسائل تشكيل الصورة الأدبية (الاستعارة، وتراسل الحواس).

ولا غرو فأهم سمات الأدب هو العبث بالمنطق وكسر القوانين «فالأدب يستعمل الكلمات، والكلمات إشارات ترمز لأشياء، غير أن الأدب فى الواقع يستعمل هذه الإشارات بحرية، ففى وسعه أن يربطها بطريقة غريبة تمام الغرابة عن طبيعة الأشياء المشار إليها..... إن الإشارات

(١) د.درويش الجندى: الرمزية فى الأدب العربى - صـ ٤٣٩.

(٢) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ٨١.

(٣) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - صـ ٣٩٥.

(٤) عبدالقاهر الجرجانى: أسرار البلاغة - صـ ٤١.

اللفظية مشدودة إلى الأشياء بصلات ثابتة لكنها تنال فى الأدب حرية جديدة ». (١) حيث يجد الأديب حريته فى الأدب، فنجد الشاعر يترك لحواسه العنان فى التعبير عن مشاعره كما يحسها، وليس كما تفرضها عليه تقليدية اللغة، ويستطيع من خلال تراسل الحواس التعبير الصادق المتوافق مع شعوره الداخلى أو كما يقول بودلير: (إن الفنان الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر، فعليه أن يكون وفيا حقا لطبيعته).(٢)

ومصدر هذه التقنية التصويرية فى شعر نزار قبانى هو اتصاله بعصور الشعر العربى القديم والحديث، ثم بالمدرسة الرمزية فى أوروبا من خلال ثقافته الفرنسية، وشعرائها الرمزيين أمثال بودلير الشاعر الرمزى الفرنسي صاحب ديوان « أزهار الشر » و« بودلير هو القائل: (إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب) وبهذا يكون بين الحواس تجاوب وتراسل بحيث تتلقى حاسة معطى حاسة أخرى». (٣) مما ساعد نزار قبانى على الانطلاق وحرية التعبير، حيث استعمال اللغة استعمالاً جديداً فى استخدام الألفاظ ودلالتها، ووضع الصفات من موضوفاتها، والتوسع والابتكار فى التصوير- مثل الرومانسيين - عن طريق « تراسل الحواس، بحيث يستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئى أو المشموم، ويستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئى أو الملموس أو المسموع، وهكذا، ومن هنا يتحدثون عن نعومة النغم، وبياض اللحن، وتعطر الأغنية، كما يتحدثون عن العطر القمرى، أو الأريج الناعم، أو العبير المنغوم». (٤) وتجاوب الروائح والألوان والأصوات ناتج عن تفاعل وتوحد مشاعر متباينة وأحاسيس متناقضة فى وحدة عميقة «وحدة إدراك ووحدة نفس مع اختلاف المشاعر التى تتنازعها». (٥)

ونزار قبانى عندما استخدم هذه الوسيلة فى تشكيل صوره إنما عبر عن شعوره الذاتى وأحاسيسه الشخصية، فكان تراسل الحواس من أهم الوسائل التصويرية فى محاولة تصوير انفعالاته ومشاعره فى شعره الغزلى، فيقول نزار:

تخيلت حتى جعلت العطـــور   ترى ويشم اهتزاز الصدى. (٦)

ولعله بهذا البيت (المعادلة الصعبة) قد صاغ فكرة بودلير التى تقول: إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب. حيث ترى العطور والصدى (الصوت) يهتز، والاهتزاز (المرئى) يشم، وجمع هذه الموتيفات التصويرية الصغيرة فى إطار تصويرى كبير هو تراسل الحواس «وفى ظل هذا الإطار الجديد قد تنتقل الأشياء من حدودها الزمانية والمكانية فيما يشبه الرؤيا، وقد تختلط اختلاطاً غير خاضع لمنطق العالم الخارجى، ولكنه مشروط بمنطق النفس إن كان للحالات النفسية منطق». (٧) حيث تتجاوب المدركات وتتعاون الحواس وتتوحد الرؤية لترجع التجربة الإنسانية إلى أصلها بكل معانيها ويرتد الوجود إلى أصله. ففى رؤية العطور استعارة من مدركات حاسة البصر إلى مدركات حاسة الشم، وهو تراسل حواس ثنائى- عادى - بين حاستين

(١) د.عبدالمنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى - صـ ٩٩ - (بتصرف).
(٢) نقلاً عن د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر - صـ ١٨٥.
(٣) نفسه - صـ ٤٥.
(٤) د.أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر - دار المعارف - ط٦/١٩٩٤ - صـ ٢٣٠.
(٥) د.أحمد إسماعيل: عبدالله البردونى (حياته وشعره) - صـ ٣٥٥.
(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/١٦.
(٧) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - صـ ١٣.

فقط. أما التراسل غير العادى ثلاثى الأطراف حيث تشترك فيه حواس ثلاث، أن يجعل «صدى الصوت» وهو من مدركات حاسة السمع يهتز والاهتزاز صفة لمدركات حاسة البصر أو اللمس، وهذا الاهتزاز المرئى أو الملموس جعله يشم كالعطور والروائح ومدركات حاسة الشم. وفى ذلك ما فيه من دلالة على قوة موهبة التخيل عند الشاعر، وسعة مداركه التخيلية، فكل هذا نتج عن أنه تخيل فى الفعل «تخيلت». رغبة في إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية، ينبع من فكرة نقص نظام الحواس، مما يستدعى مزج عملها أو تبادل معطياتها.

وفي صور أخرى يجعل للصدى وهو من مدركات حاسة السمع لوناً أخضر، وهو صفة لمدركات حاسة البصر، فيقول فى قصيدة (الموعد الأول):

ويمنحنى ثغرها موعـــداً فيخضر فى شفتيها الصدى. (١)

الحواس فى حضرة المحبوبة تتراسل مدركاتها حتى ليختلط ما هو سمعى بما هو بصرى في منظومة جمالها، فصدى صوتها الناعم الرنان من مدركات حاسة السمع يسمو عن أن يكون فقط شيئاً مسموعاً ليصبح له من اللون اخضرار تدركه الأبصار «وكل ذلك بناء على وحدة الأثر النفسى للشىء المستعمل له اللفظ منقولاً، والشىء الذى كان يستعمل له فى الأصل». (٢) فاللون الأخضر فى الأصل يستعمل للخير والنمو الازدهار ومنها السعادة، ولما كان لموعدها هذا الأثر النفسى فى نفس الشاعر من سعادة وفرح، لم يجد جناحاً عليه أن يستعيره إلى صدى صوتها مصدر السعادة.

وفى صورة تراسلية جديدة نجد «الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس، فلجأ إلى تقريب مدركات الحاسة الواحدة». (٣) فيقول فى قصيدة (تليفون):

صوتك القادم من خلف الغيوم سكب النار على الجرح القديم.

مد لى أرجوحـــة مـــن نغم ورمانى نجمة بين النجـــوم. (٤)

ففى البيت الأول نجد صورة (سكب النار) والسكب من صفات الماء أو السائل عامة وهو من مدركات حاسة البصر أو اللمس، والنار من مدركات حاسة البصر أو اللمس أيضاً، فالماء والنار من مدركات حاسة واحدة، لكنهما ضدان فكثيراً ما يأتيان فى جدلية ثنائية لإبراز مدى التناقض والمشاعر المتنازعة التى تجتاح الشاعر، وهذا ما أحسه نزار فى هذه التجربة عندما هاتفته محبوبته بعد بُعدٍ طال فوقع بين شقى الرحى أو بين إحساسين متناقضين فيما يشبه الإقدام والإحجام، الرفض والقبول، وبين توزع نفسه بين النقيضين لم يسعفه منطق اللغة العادية فجمع بين المتباعدين، «هكذا تتعانق هذه الأشـــياء المتباعدة على هذا النحو الغريب؛ لتوحى بهذه الأحاسيس الغريبة، وهذه المشـاعر الغامضـــة المركبة التى تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها». (٥) كما يلحظ فى هذه الصورة الشعرية بالبيت أن الشـــاعر ولّد صورة التراسل من التشخيص، مما يكثف التصوير ليوضح الحالة الشعورية.

وفي البيت الثانى نجد صورة «أرجوحة من نغم» والشاعر فيها يستعير النغم وهو من مدركات حاسة السمع، ليصف به (أرجوحة) وهى من مدركات حاسة البصر. وهو ما يعلو بهذه

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٢٤.

(٢) د.محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى – صـ ٢١.

(٣) د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر – صـ ١٩٤.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٤٠٧.

(٥) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة – صـ ٨٤.

الأداة الصلبة إلى عالم شفيف من الموسيقى والإيقاع عبر صوتها الهامس فى الهاتف، ودلالاته النفسية البعيدة فى نفس الشاعر.

كذلك فى صورة بارعة يشكل تركيبة تراسلية بين ثلاثة حواس اللمس (الأنامل) والسمع (الصوت) والبصر (اللون الأزرق) عبر طاقته التخيلية فى بيت، وفى البيت التالى يجعل للفم وهو من مدركات اللمس والبصر لونا ذهبيا وهو صفة لمدركات البصر وذلك في قوله:

أنامل صوتك الزرقـــــاء　　　تمعن فـيَّ تمزيقـــا.

أيا ذات الفم الذهبـــــى　　　رشى الليل موسيقا. (١)

فالصوت هو مركز الصورة عبر (ضحكة) عنوان القصيدة، والأنامل الملموسة والزرقة البصرية هما الإطار الذى صيغت فيه الصورة التى تجسد سعادة الشاعر بما لا تستطيع أن تجسده اللغة العادية؛ إذ إنه «من الطبيعى أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى، إذا كان فى هذه الاستعارة ما يعين على الايحاء بما يستعصى على التعبير الدلالى من دقائق النفس وأسرارها، فالنفس الإنسانية وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها». (٢)

ويجعل للذة الملموسة – وهى شعور حسى كالألم – لونا أحمر:

نهداك نبعا لذةٍ　　　حمراء تشعل لى دمى. (٣)

ونزار قبانى بهذا التركيب يعقد خيوط الصورة بالإغراق فى عدم منطقيتها ليعبر عن حالته المشتعلة الهائجة، واختلال التوازن فى دمه وتداخل المشاعر فى وجدانه وتقاطع الأفكار فى ذهنه، نظراً لتشابه الواقع النفسى للحواس فى نفس الشاعر «ومن ثم يبدو لنا كأن المبدع يعبث فى صوره بالطبيعة وبمكونات العالم المادى، والحقيقة أنه لا عبث هناك، فليس من الضرورى أن تكون الصورة الأدبية نسخاً جامداً للواقع». (٤)

وفى قصيدة «إلى ممثلة فاشلة» يقول:

ثيابك الغريبة الصارخة الألوان. (٥)

يجعل للألوان وهى من مدركات حاسة البصر صوت الصراخ وهو من معطيات حاسة السمع.

ويعطى للصوت وهو مسموع ملمس الحرير:

تغلغلتِ فى بال الحروف مشاتلا　　　وصوتاً حريري الصدى وداعاً حلوا. (٦)

ثم يعطيه مرة أخرى لوناً أزرق:

إلي نوافير رمادية　　　تبكي بصوت أزرق.. أزرقِ. (٧)

فحول المسموع إلى بصرى، وبالعكس يحول البصرى إلى مسموع:

فى مرفأ عينيك الأزرق　　　أمطار من ضوء مسموعْ. (٨)

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٢٢٣.

(٢) د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر – صـ ٣٣١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – ج١/٦٩.

(٤) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية – ص ١٣.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – ج٤/١٩١.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٢٧.

(٧) نفسه – صـ ٤٣.

(٨) نفسه – صـ ٤٧٧.

ثم يجعل للعطر وهو مشموم صوتاً وهو مسموع فى (صباحك سكر):

ففى الظل يغدو لعطرك صوت وتصبح أبعاد عينيك أكبرْ. (١)

ومن أبرع تراسليات نزار صورته فى جعل الحريق وهو مشموم طعمًا يتذوق:

وحين نكون معاً فى الطريق/ وتأخذ من غير قصدٍ ذراعى،

أحس أنا يا صديق/ بشىء عميق/ بشىء يشابه طعم الحريق. (٢)

نظراً لطغيان عمل الحواس فى شعرية نزار فقد وسمها البعض بشعرية الحس. (٣) لكن انبرى آخرون لرفض هذه الدعوى مؤكدين أن أداة الحس فى نص نزار، انطلاقاً من ظاهرة تراسل الحواس أو الحس المتزامن، ليست أداة بسيطة - أذن أو عين - بل هى أداة معقدة. (٤)

(٣) النزعة الدرامية..

تعتبر البنية الدرامية من أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية فى العصر الحديث، حيث إن الشاعر فى بنائه للصور الشعرية يعمد إلى إضفاء الحياة عليها، ويبثها الحيوية والديناميكية، فيصور الأشياء جامدة ومتحركة في سياق وجودها الكونى فيصنع فى ذلك «مايصنعه الشريط السينمائى حين يتابع الأشياء فى حركتها». (٥) حيث ينقل مشهداً مجسداً فيه من الأفعال الحركية والصور المكانية والحوارات الصوتية ما يبرز الصورة ويوضحها جلية أمام عين المتلقى «فالشعر ليس فراغاً يملأ بالألفاظ وإنما هو مشاعر وأحاسيس وحياة». (٦) هكذا تتشكل الصورة الشعرية عبر الدارما من خلال اللون والصوت والحركة فتمنح القصيدة حيويتها، وتؤتى الأثر النفسى المرجو في نفس المتلقى.

وتقوم الدراما على أكثر من عنصر فى تكوين الصورة الشعرية من مثل: السرد أو الحكى، الصراع، الحوار، الحدث، الشخصيات، أو كل ذلك يتضافر متضاما فى إطار مشهدى أو تصويرى كبير عبر مقطع يكون بمثابة اللقطة التصويرية فى فيلم سينمائى.. والسرد القصصي فى الدراما يعتبر من أقدم أشكال التعبير الإنساني على وجه الإطلاق؛ لأنه ارتبط بعملية التفاعل الإنسانية منذ بدء اللغة.. «وقد استقر الرأى على أنه بدأ شفهيا قبل الميلاد بفترة طويلة وغير محددة بشكل قاطع، وارتبطت بدايته بشيئين (الأسطورة الشفهية - الطقوس الدينية المرتلة)». (٧)

الدراما والشعر صنوان منذ قديم الأزل حيث ارتبط الشعر فى الحضارات القديمة بالمسرحية من خلال إلقائه على خشبة مسرح عبر شخص واحد ثم تبعه الكورس أو الجوقة لذلك «إذا كان الممثل قد بدأ شاعرا والشاعر قد بدأ ممثلاً ليس عند الإغريق فقط، ولكن فى أعماق الجاهلية

(١) نفسه - صـ ٤٧.
(٢) نفسه - صـ ٣٨٣.
(٣) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ ٨٢.
(٤) د.حسين العورى: ظاهرة التزامن الحسى فى شعر نزار ودلالتها - حوليات كلية الآداب - جامعة منوبة بتونس عام ٢٠٠١ - عدد ٤٥ - صـ ٣٤٥.
(٥) د.عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - صـ ١٠٧.
(٦) د.شوقى ضيف: دراسات فى الشعر العربى المعاصر - دار المعارف مصر - ط١٩٥٩/٢ - صـ ٢٣٠.
(٧) Encyclopedia oF Poery and Paetics Alexprieminger New gercy Prenation unipreces 1965. P.541.
نقلاً عن د.محمد زيدان: البنية السردية فى النص الشعرى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - أغسطس ٢٠٠٤ - صـ١٥.

أيضاً، فإن الدراما عدت فى التاريخ الأدبى فرعاً من الشعر ». (١)

والدراما جد مهمة فى الصورة الأدبية بل فى كل الفنون الأدبية حيث « يطمح الأدب جميعاً إلى حالة الدراما ». (٢) وتعتبر النزعة الدرامية من أهم عناصر البناء الفنى فى الشعر المعاصر إذ « يكاد يكون الشعر المعاصر بكل إمكاناته الهائلة من موسيقى ولغة وتصوير تطوراً طبيعيا تطلبه النزعة الدرامية ». (٣) لذلك لا غرو أن نجد البنية الدرامية أهم تقنيات الشعرية لدى نزار قبانى: « فإذا كان الأستاذ محمد إبراهيم أبو سنة يرى أن عمر بن أبى ربيعة كان دراميا فى شعره ولديه القدرة على اختراع الأحداث والشخصيات فإن نزار قبانى له نفس المقدرة بل إنه فارس القصيدة الدرامية التى تعالج أحداثاً ومواقف عبر شخصيات القصيدة ». (٤) وأهم ما تبرزه الحبكة الدرامية فى النص هو تجسيد صراع بين أفكار أو أصوات تمثل أشخاصًا متصارعة « لأنه لا دراما بلا صراع ». (٥)

إن نزار قبانى كثيراً ما يستعين بحالة الدراما عن التقرير والتعليق، يختصر الجانب التحليلى فى عملية الإدراك الشعورى، فيترك للتفاعل بين الصور المتجاورة حرية النمو، ويترك للحدث حرية الدوران السريع، وللمتلقى متعة الربط والاستشفاف والوصول، فغالباً « ما يمهد بهذه الصور المتجاورة الأرض أمام قارئه ليدخل به فى قصة القصيدة، والقصيدة عنده غالباً قصة، وذلك لون من الأداء الفني يهب القصيدة التماسك والنمو المطرد الذى يشده إطار خارجى إلى جانب تماسك الخيوط الداخلية، ثم هو يقترب بالقصيدة الغنائية من روح الدراما. القائمة على الفعل، وتشكل القصائد هنا في معظم الأحايين ما يمكن أن يسمى بالدراما الغنائية حيث يتداخل التأمل والسرد تداخل العناصر المختلفة فى تشكيل مادة طبيعية ». (٦) وعل أهم ميزات البنية الدرامية فى صور نزار قبانى الشعرية أنها اقتربت بقصيدته من الصور السينمائية، لذلك، « يمكن القول بأن أهم ملامح التطور العام على مستوى التقنية منذ جيل الرواد حتى الآن هو تراسل الصورة الشعرية مع التصوير السينمائى ». (٧) ويؤكد ذلك وفرة النصوص الشعرية النزارية التى تحاكى فيها الصورة الكلية الصورة السينمائية حيث يرسم الشاعر الصورة المشهدية القائمة على (الخلفية الكلية - عناصر تصويرية) فأحياناً يوغل الشاعر في تصوير الخلفية فى المشهد، إيغالاً يجعلها مؤثرة فى حركة النص والمشهد بصفة خاصة، ويفتح آفاقاً لإخراج الحكاية التى يمثلها داخل المشهد:

كان يا ما كان.. / فى صدرك أسماك وخيل وديوك.

وملوك.. وزغاليل حمام/ وزغاريد صبايا.

وأنا كنت على سجادة الكاشان مرميا،

ومن حولي نثارات شموس/ وفنافيت مرايا. (٨)

وفى أحيان كثيرة يخلو المشهد المصنوع من وجود عناصر تصويرية تشكله بصورة مباشرة،

---

(١) د.جلال الخياط: الأصول الدرامية فى الشعر العربى - صـ١٨.

(٢) د.محمد محمود رحومة: الدائرة والخروج (دراسة فى شعر عبدالله البردونى) - صـ١٥.

(٣) د.محمد محمود عيسى: فى النقد الحديث المعاصر - صـ٦١.

(٤) إيهاب العزازى: أهات نزار قبانى - صـ٦٣.

(٥) د.أحمد السعدنى: شكول الصراع فى مسرح شوقى - صـ٦.

(٦) د.أحمد درويش: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - صـ٨٩.

(٧) د.محمد العبد: فصول (مجلة النقد الأدبى) الإصدار الثالث - ربيع وصيف ٢٠٠٢ - عدد ٦٢ - صـ١٤٧.

(٨) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٩٣.

ويظل الشاعر هو الذى يحرك الحكى ويجعل منه حدثاً ذا أثر فى تشكيل النص ولنقرأ مثلاً فى قصيدة (البرتقالة):

يفاجئنى الحب مثل النبوءة حين أنامْ.

. ويرسم فوق جبينى هلالاً مضيئاً وزوج حمامْ.

يقول: تكلم.. فتجرى دموعى ولا أستطيع الكلامْ.

يقول: تألم.. أجيب: وهل ظل فى الصدر غير العظامْ؟.

يقول: تعلم.. أجاوب: يا سيدى وشفيعى..

أنا منذ خمسين عامْ.. أحاول تصريف فعل الغرامْ.

ولكننى فى دروسى جميعاً رسبت.. فلا فى الحروب ربحت .. ولا فى السلامْ.. (١)

فالمقطع هنا قائم على الحوارية الكلامية المتلبسة بالأفعال الحركية المصاحبة للحدث، مع اختفاء – عكس المقطع الذى قبله – عناصر تصويرية للخلفية فى المشهد فلا تحته سجادة ولا حوله فتافيت مرايا. و« لعل إفادة نزار قبانى من السينما فى أسلوبه ومنظوره لم تقتصر على تمثل تجربتها العصرية فى إيقاظ الحساسية بالجسد.. بل هو مدين لها بشيء من لغته وصيغه وتقنياته الفنية أيضاً... ولولا تشاكل الفنون وتعاصر التجارب لما استطاع الفن السابع أن يجدد شباب الفن العربى الأول ويلقنه بعض كلماته، كما لقنه الولع باتخاذ اللقطات الكنائية المبكرة المقربة التى تتركز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير ». (٢)

ونحويا أو تركيبيا يمكن أن نحدد طاقة الصورة الدرامية فى أنها تدخل النص من حيث قيامه على (الفعل) بما يبعثه فى الصورة من دينامية الحركة وتشكيل الزمن الفعلى (ماضى وحاضر ومستقبل)، فأحياناً تنبنى القصيدة كاملة على صورة كلية من نمط الصورة – الحركة، التي يعرفها الفن السينمائى، كالقصيدة/ الصورة التالية، تحت عنوان (القصيدة الشريرة):

مطر.. مطر.. وصديقتها ... معها، ولتشرين نواحُ.

والباب.. تئن مفاصله ... ويعربد فيه المفتاحُ.

شىء بينهما.. يعرفه ... اثنان، أنا والمصباحُ.

وحكاية حب.. لا تحكى ... فى الحب، يموت الإيضاحُ. (٣)

يمكن القول بأن تمثل تقنيات الصورة السينمائية فى الصورة الشعرية التى بنيت عليها هذه القصيدة، نوع من رغبة البلوغ بالصورة الشعرية أقصى درجات الحضور والحيوية والديناميكية. فإذا كان تمثل الصورة الشعرية للوحة التشكيلية تمثلاً للمكان حيث الأبعاد والألوان، فإن تمثل الصورة الشعرية للقطة السينمائية تمثل للزمان والمكان أو الصوت والصورة فى آن معاً. ذلك أنها تبنى على الصورة – الحركة، فالقصيدة/ الصورة السابقة تنبنى على الحركة وهى حركة نامية متطورة من بداية ووسط ونهاية هبوطاً فارتفاعاً فهبوطاً (حلى ترمى، حرير ينزاح، يغادر زرعروته، ترضع، يد تجتاح، دثار فر، تدنيه، ترتاح، تتهامس) (حبات العقدين انفرطت، انهد وشاح، يخدشه، انقطعت، يكسر نهد، نباح، يثور) (يموت، يستلقى).

وفى الصورة/ الحركة السابقة تظهر بعض تقنيات الصوة السينمائية الآتية:

– الصورة السينمائية تعتمد على اللحظات فى الزمن، وحققها نزار في صورته لغويا، من

---

(١) نفسه – صـ ١٧٦.

(٢) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة – صـ ٦٠.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/ ٢٥١ وما بعدها.

بداية المشهد بالقطع فى (مطر.. مطر)، ثم العطف على محذوف مدلول عليه كتابيا بالنقطتين فى (.. وصديقتها معها).

- المونتاج حيث المطابقة بين عنصرى المشهد (الصوت والصورة) Raccord. فحركات القصة وهى هنا صورة الأفعال الحركية رافقتها أصوات مصاحبة من مثل (نواح، تئن، تحكى، حوار، تتهامس، الهمس، نباح).

كذلك كما اعتمد نزار عنصر الحركة في صوره الدرامية، اعتمد عنصر الحوار «ونزار قبانى الذى كتب حواريات مدهشة تجسد عوالم الصراع وتصور أزمة الأخلاق بجسارة، باستحداث أوضاع جديدة فى الكلام الشعرى، عن طريق هذا الخطاب الأيروتيكى العنيف يقول:

لا تمتقع.. / هى كلمة عجلى/ إنى لأشعر أننى حبلى..!

وصرخت كالملسوع بى: (كلا) / سنمزق الطفلا..

وأردت تطردنى/ وأخذت تشتمنى..

لا شىء يدهشنى/ فلقد عرفتك دائماً نذلا..

إلى أن يصل إلى ذروة الدراما مع تحول موقف المرأة تحدياً للرجل:

شكراً/ سأسقط ذلك الحملا/ أنا لا أريد له أباً نذلا!!

الإيقاع السريع المتلاحق للكلمات، والدراما المتحركة فى الموقف، والخطاب المباشر المصور بعين المرأة فى التقاطها للألوان والأثواب والمشاهد ولقطات الكاميرا الذكية في الأسلوب السينمائى المجسد للصور المرئية، كل ذلك يشهد للقصيدة بتفوقها فى لون جديد من القول الشعري». (١)

قام نزار بتشكيل البنية الدرامية فى صوره الشعرية على مستوى القصيدة أو العمل الإبداعى الواحد بقيام الحوار فيها بين صوتين مثل قصيدة (القميص الأبيض):

ألســـت تهنئنى يا بخيل	بهذا القميـــص الجديد علىَّ؟
جديد.. وتسكت عنى وعنــه	أأنت الحنون.. أأنت الوفىّ؟
تبارك هذا القميص، مــلأت	ظنونى نقاء، ملأت يـــدىَّ
سرقتِ نهار عيونى فعفــواً	إذا يبس الضوء في ناظرىَّ! (٢)

ولم يكتف نزار بنشر حواره بين صوتين في عمل واحد، بل أقام حواره على مساحة أكثر من عمل حيث «تنفرد إحدى المقطوعات بتمثيل صوت معين فى مشهد، ثم تأتى المقطوعة الثانية لتنثني برد الصوت المقابل، كما نجد فى قصيدتى (حبلى، وبدراهمي [إلى أجيرة]) الشهيرتين، ومجموعهما يكون أقصوصة شعرية، ونلاحظ حينئذ جدة المواقف المعروضة وتضادها». (٣) كذلك نلمح حوارية القصائد بين (الرجل المعدنى) بلسانها وقصيدة (محاضرة فى غرفة نوم مغلقة) على لسانه، وإليك الصوتين:

من كلامها فى قصيدة (الرجل المعدنى):

- شفتاك من حجر وصوتك من حجر	ويداك أنيتان من عصر الحجــرْ..
وأنا على طرف الســرير.. كنخـــلة	من ألف قرن وهى تنتظر المطـرْ..
انهض.. فإنــك حــالة ميئوســـــة	انهض فلا علم لديك ولا خبـــرْ..

(١) د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - صـ ٥١.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٢٩٥، ٢٩٦.

(٣) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ ٧٥.

- يا فاقد الإحساس قل لى كلمـــة   قل طرفة.. فأنا أموت من الضجرْ..
يا أيها القروى عاملنى معاملة الشجرْ
رش المياه على فمى
ازرع بذورك فى دمى/ ازرع مساماتى عصافيراً.. وعبئنى ثمرْ..(١)

ويرد من كلامه فى قصيدة (محاضرة فى غرفة نوم مغلقة):

- سامحينى إذا خذلتك فى   الحب، فإنى لا أشبه العشاقا.
- خففى من حماس نهديك إنى   لست مستعجلاً ولا مشتاقا.
لم أكن فاقد الرجولة يوما   لا ولا كنت أبلهاً.. أو معاقا.
ليس هذا تصوفاً أوهروبا   فأنا بعد ما خسرت السباقا.
- لست أبغى جنساً بغير مزاج   إن للجنس، دائماً، أخلاقا. (٢)

وعلَّ نزار قبانى فى هاتين القصيدتين وغيرهما من القصائد المماثلة يخاطب المرأة والرجل، فخطابه للمرأة كى يحد من غلواء رغبة المرأة السافرة، وخطابه للرجل كى يحفز الرجل على الإحساس بالمرأة وإيجابية الاستجابة للجمال فى صوره المختلفة.

رغم قيام الصور الشعرية لدى نزار قبانى على البنية الدرامية، فإن «تشكل المسار الدرامى لم يأخذ حقه من الامتداد فى متن نزار، ولم يشكل الطبع الغالب عليه، إذ ظلت الحوارية فيه سطحية مباشرة لا تقوى على استحضار الأصوات العديدة، حيث ينبنى السرد فى متن نزار قبانى على مستوى واحد من الكثافة المخففة والتماسك الظاهرى دون أية فرضية لبروز عامل تشتت يربك المتلقى ويثير تأمله الجمالى، ويوقظ توتره للاستجابة الذكية وذلك للآتى:

- طغيان ضمير المتكلم المباشر على جميع قصائده، فهى مصوغة من منظور واحد لا تتجاوزه. [ويجب أن يؤكد البحث على أن ضمير الأنا فى شعر نزار قبانى الغزلى لا يعبر عن ذاته الشخصية بقدر ما يحمل مسئولية ضمير الرجل ويتمثل خطابه] مع حضور طفيف لصوت المرأة، وعلى أية حال فإن طرفى علاقة الخطاب الشعرى لديه ينحصران فى ثنائية «ذكر/ أنثى» مفردين دون دخول لأية أشكال أخرى.

- اختفاء مظاهر الترائى والتبادل والالتباس بين طرفى هذه العلاقة، يؤدى إلى انتظام معادلتها فى النص باستبعاد احتمالات دخول أصوات أخرى تخفف من حدة الأحادية الحادة للفواعل النصية.. ولنقرأ قصيدته «مع جريدة»:

أخرج من معطفه الجريدهْ
وعلبة الثقاب/ ودون أن يلاحظ اضطرابى
ودونما اهتمام/ تناول السكر من أمامى.
ذوب فى الفنجان قطعتينْ/ ذوبنى/ ذوب قطعتينْ/ وبعد لحظتينْ
ودون أن يرانى/ ويعرف الشوق الذى اعترانى
تناول المعطف من أمامى/ وغاب فى الزحام.
مخلفاً وراءه الجريدهْ../ وحيدهْ.. / مثلى.. أنا وحيدهْ.

فالقطعة تعتمد على توالى خمسة أفعال حركية، وعدة أدوات استثنائية، ليس فيها ما يعز

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٣٢٥، ٣٢٦.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٥٥، ٥٦.

على (عين الكاميرا) أن تمسك به، ومع أنها مصوغة فى الظاهر على لسان الفتاة فهى لا تشف عن رؤيتها، بل عن رؤيته هو، أفعالها تمضى سرديا بهذا النسق المسرف فى تواليه: «أخرج.. الجريدة - تناول السكر - ذوب.. قطعتين - تناول المعطف - غاب فى الزحام»، أما الأدوات فليست أقل خضوعاً للنسقية الصارمة: «دون أن يلاحظ - دونما اهتمام - دون أن يرانى» فهى تكرار ملول لنمطين نحويين، لا يجتهد فى خلق بدائل معجمية أو تركيبية، إذ لا يعير لغته - مثل فتاته - أدنى اهتمام.... [لذلك وجدنا القصيدة] مجرد صيغة طريفة لا تحمل فى طياتها سوى إحساس الرجل بذاته وتشييئه لمن عداه، وهذا يجعل استخدام الضمائر - دون الالتزام بما ينجم عنها من وعي - لونا من السرد الظاهرى الذى لا يخفف من حدة أحادية المنظور». (١)

والبحث يختلف - تماماً - مع الرأى السابق، فنزار قبانى استطاع عبر مراحله الإبداعية أن يصور ـ وفق فكره الدرامى - حالات شعورية لا يصورها إلا شاعر درامى كنزار، إذ وفق فى بلوغ حيوية الدراما وتحقيق الصراع النفسى عبر أصوات النص وإن كانت صوتين أو صوتا واحدا فقط ينبعث من داخله.

(٤) التصوير باللون..

إدراك اللون هو من أعظم هبات الله تعالى وكمال الجمال لأنه أهم مدركات أهم حاسة، وهى حاسة البصر، حيث هى الحاسة الوحيدة - والسمع أيضًا - القادرة على إدراك البعيد عكس الذوق واللمس والشم التى تقتصر على ما قرب من مدركات، وأكد ذلك ابن حزم فى (طوق الحمامة) حيث إن العين لها نورية تدرك الأجرام والكواكب والأفلاك بخلاف غيرها من الحواس « ودليل ما ذكرناه أنك ترى المصوت قبل سماع الصوت وإن تعمدت إدراكهما معاً، وإن كان إدراكهما واحداً لما تقدمت العين السمع» وأكد أهميته المحدثون إذ «بعد تسخير اللون لغايات منفعية ولتسيير شئون الحياة، وتيسيرها لم يعد من الممكن الآن - حتى لو نحينا عامل الجمال جانباً - أن نتصور عالمنا الحديث بدون ألوان». (٢)

واللون كما يدخل فى بناء اللوحات والصور التشكيلية يدخل كذلك فى مجال تشكيل الصورة الشعرية، لما للألوان - بجانب دلالاتها المعجمية - من إيحاءات تثير في النفس الإنسانية مشاعر مختلفة من البهجة والسعادة والانشراح والارتياح إلى الحزن والانقباض والشك والقلق، فمما لا شك فيه أن اللون يؤثر فى نفسية الشخص سلباً وإيجاباً؛ لذلك أخذ مكانة كبيرة فى تشكيل الصورة الشعرية «فالصورة كلام مشحون شحناً قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة وخطوط وألوان وحركة وظلال». (٣) لذلك كثيراً ما نجد نزار قبانى يحشد نصوصه الشعرية بطاقات لونية مشعة حتى تتحول نصوصه إلى «صور عجيبة الألوان ساحرة الظلال والخطوط، فيها عمق إحساس وخصب خيال». (٤)

وشعر نزار يعتبر حائط مرسم تنفتح عليه الألوان عبر جنات دمشق، وأجنحة الحمائم، وأهداب الغيم، وشواطئ الفيروز، وأثواب الحبيبات، فهو لا يقدر أن يفارق اللون فرحة أو حزناً، ففى حزنه يتحدث عن وفاة زوجته بلقيس عبر الألوان: «غياب بلقيس بهذا الشكل الدرامى كان أشبه بمسرح اللامعقول. سمعت الخبر من الإذاعة اللبنانية، وأدركت على الفور أن بلقيس

---

(١) انظر د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ ٧٤ وما بعدها (بتصرف كبير).

(٢) د.أحمد مختار عمر: اللغة واللون - دار البحوث، الكويت - ١٩٨٢ - صـ ٥٠.

(٣) روز غريب: تمهيد فى النقد الحديث - بيروت - دار المكشوف - ط١/١٩٧١ - صـ١٩٣.

(٤) عيسى الناعورى: أدب المهجر: دار المعارف، مصر - ط٤/١٩٦٧ - صـ١٢٩.

تحولت إلى لون من ألوان قوس قزح ». (١) هكذا سنجد أن تجربة نزار الشعرية تكونت متلبسة بالألوان التى تحيا فى استغراقه الدائم لخلايا الجمال فى الحياة، فينفتح لديه اللون صانعاً كونه الشعرى فيقول: « إنني أعتقد أنه من معجزات الله الكبرى هى أن خلق الألوان، لا يمكننى أن أتصور عالماً مرسوماً باللونين الأبيض والأسود فقط.. عالم ليس فيه شروق ولا غروب، ولا زوال، ولا أصيل؛ ولا قوس قزح، عالم يكون فيه البحر بلا لون، والربيع بلا لون، وعيون النساء بلا لون ». (٢) لذلك يعتمد نزار على الألوان فى تشكيل صوره الشعرية، واستخدامه اللون نابع من عمق مدركاته الطبيعية كشاعر واسع الأفق، ومن ثقافاته وحس ذوقه.

ويأتى اللون فى نص شاعرنا مرتبطاً بدلالات متعددة غير محدودة تتجاوز مجرد الروابط الدلالية العرفية، إذ: « برغم أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء، فإن لدي شكوكاً قوية فيما إذا كان ينبغي أن يدرس ارتباطهما حقا بوصفه ارتباطاً أساسيا ». (٣) لذلك يجب أن لا نتعامل مع الألوان عند الشاعر كما نتعامل معها عند صانع الأصباغ والألوان، فتناول الشاعر للون يتعدى مجرد ذكر اللون إلى ما هو أهم من ذلك، حيث يقف تناوله للون على الدلالات الخفية أو الواضحة لذكر اللون حسب السياقات المختلفة التى تمليها التجارب الشعورية.

وقد يأتى اللون مباشر لدى نزار قبانى مثل الأحمر مثلاً أو غير مباشر عبر الشفق أو الجمر أو الخمر مثلاً، ومثل الأبيض مباشراً أو غير مباشر عبر الثلج والحليب والصباح. وقد يرد اللون لدى نزار قبانى - كأحد المكونات الحسية فى صوره - منفرداً، أو مزدوجا ومركبا مع غيره من الألوان، وقد يأتى متصلاً بغيره من المحسوسات متحركة وساكنة، مسموعة وملموسة ومشمومة ومتذوقة، ثم أخيراً يجسد المجردات من مشاعر وأحاسيس، فكما يكثر نزار من تلوين الأشياء حقيقية الهيئة يكثر كذلك فى تلوين الأفكار والمعانى المجردة من مشاعر وأحاسيس، حيث يتحول اللون من مجرد وصف لأشياء طبيعية بلونها الحقيقى إلى تلوين الحالة النفسية وهو ما يسمى (التجسيم باللون)، ففي حديثه عن رافعة النهد يقول:

خمرية.. كلون عاطفتى   واهمة.. مثل غدى الواهم. (٤)

وكلون الوجد مثلا فى قصيدته (أثواب):

فثم رافعة للنهد.. زاهية   إلى رداء، بلون الوجد مسعورِ. (٥)

والرابط هنا بين السعر (النار) والوجد (الحزن) تلك الحمرة التى تعترى الوجه حال الحزن، والنار حال الاستعار والاتقاد.

أحياناً نجد لديه سمة (وصف اللون) بالحزن مثلاً أو بالشحوب وبأنه باهت ومنخطف وصارخ وفاقع حيث التصوير عبر مزج اللون بالتشخيص، ففى قصيدة (طوق الياسمين) يصفه بالحزن فى قميص أسود:

الأسود المكشوف من كتفيه../ هل تترددينْ؟
لكنه لونٌ حزينْ / لون، كأيامى، حزينْ. (٦)

---

(١)، (٢) نزار قبانى: مجلة كل الناس، أطول قصيدة اعتراف -حاوره مفيد فوزى/عدد يوليو ١٩٩٥/الحلقة السادسة.
(٣) د.عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى - دار الفكر العربى - ١٩٩٥ - صـ١٠٧.
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٦٧.
(٥) نفسه - صـ٢١٥.
(٦) نفسه - صـ٣٢٤.

وتأتى لفظة اللون لديه مفردة وجمعاً، في مواقع إعرابية مختلفة، كما تأتى فعلاً (ماضيا - أمراً): فهى مبتدأ:

اللون مات أم ان أعيننـــا   هى وحدها.. لا تبصر اللونـــا؟ (١)

ففى جملة (اللون مات) نجد مزج اللون بالتشخيص كخاصية فنية تكثف الصورة وتوضحها.

وهى خبر:

أين الحرائر ألوان وأمزجة   على ربــوتى ضـــوء وبللــورِ؟ (٢)

وهى مضاف:

ألوان أثوابها تجرى بتفكيرى   جرى البيادر فى ذهن العصافيرِ. (٣)

ودلالة ذكر كلمة اللون هنا دون تحديد ماهية اللون تفيد فى إبراز شعور الشاعر نحو حبيبته، ومدى شوقه إليها حتى امتزجت بتفكيره الألوان.

وهى مضاف إليه:

ووقفت في دوامة الألوان ملتهب الجبينْ . (٤)

وتأتى مجرورة:

وفى اللون فى الصوت فى كل شـــــىء. (٥)

وتأتى مفعولاً:

قميصك الأخضر من يا ترى   باعك هذا اللون، قولى اصدقى. (٦)

وتأتى فعلاً ماضيا:

وقالت الوردة: كانت معـــي   ، وقطـــعت غلالتـــى القانيـــهْ.

واستقطرت من سائلى دمعة   ولـونت حلمتها الناميــــــهْ. (٧)

ويأتى فعل أمر:

ســـرحينى جمليني لوِّنى   ظفرى الشاحب، إنى مسرعهْ. (٨)

وقد يشكل نزار صوره عبر الجمع بين عدة ألوان فتأتى متضامة متضافرة فى رسم التجربة، حيث نلحظ حشد طائفة من الألوان فى الصورة وذلك حينما يهرب إيحاء اللون منه عند انبهاره أمام إغراء تجاوب عناصر الصورة، فتتنازعه الألوان:

- الركبة البيضاء والحمراء والخضراء/ كيف أميز الألوانْ. (٩)

- يهطل منى، حين أحبك، مطر أخضّر/ مطر أزرق.. مطر أحمر /مطر من كل الألوانْ. (١٠)

- أنا ممنوع من دخول مملكتك الصغيرة/ فلا أعرف فى أى ركن تجلسين

---

(١) نفسه - صـ ٣٣٨.

(٢) نفسه - صـ ٣٢٧.

(٣) نفسه- صـ ٢١٥.

(٤) نفسه - صـ ٣٢٤.

(٥) نفسه - صـ ٦٥.

(٦) نفسه - صـ ٤٣.

(٧) نفسه - صـ ٢٣٩.

(٨) نفسه - صـ ٢٠.

(٩) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٨٤.

(١٠) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/١٧.

وأى المجلات تقرأين/لا أعرف لون غطاء سريرك/ ولا لون ستائرك.

لا أعرف شيئاً عن عالمك الخرافى/ ولكننى أخترعه

أضع الأبيض على الأحمر/ والأزرق على الأصفر

حتى أصبح عندى ثروة من اللوحات/ لا يمتلك مثلها متحف اللوفر. (١)

- عندما يمتزج الأخضر بالأسود بالأزرق بالزيتى بالوردى

فى عينيك يا سيدتى/ تعترينى حالة نادرة. (٢)

هكذا نرى الألوان تتدافع بإيحاءاتها فى صوره حتى النثرى منها: «هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان فى قارورة عطر، بيتنا كان تلك القارورة. بوابة من الخشب تنفتح ويبدأ الإسراء على الأخضر والأحمر والليلكى وتبدأ سيمفونية الضوء والظل والرخام..». (٣)

اللون وتراسل الحواس..

يتجاوب اللون، وهو من مدركات الرؤية، عند نزار بمدركات الحس الأخرى لتعميق أبعاد الصورة، والإيحاء بمدى تعدد انفعالاته إزاء التجربة الشعورية، حيث يستدعى رواسب نفسية بعيدة مازالت تمور بوجدانه، * يقول:

يحملنى معه.. يحملنى لمساء وردى الشرفات. (٤)

يستخدم اللون الوردى هنا لتجاوبه بين حاستى الشم والبصر ومعهما اللمس ليوحى بالعمق النفسى الذى تسبح فى فضاء مسائه الفتاة، حيث التراسل هنا أحدث الاستغراق والإشباع النفسى للمتلقى فى أكبر قدر من حواسه المدركة للنص.

ومنذ أول قصائده أعلن عن اعتناقه التراسل كبودلير، فى (أزهار الشر) ثم رامبو فى«الحروف المتحركة» فقال في أولى قصائده (ورقة إلى القارئ):

تخيلت حتى جعلت العطور ترى، ويشم اهتزاز الصدى. (٥)

لذلك لا غرو أن نجد لديه الصوت له لون أزرق فى (زيتية العينين):

إلى نوافير رمادية تبكى بصوت أزرق أزرقٍ. (٦)

*** فى ترتيب ورود الألوان لدى نزار قبانى..**

إن نزار قبانى أدرك ما للون من طاقة إيحائية وقيمة دلالية في بنية الصورة الشعرية، فما برح يجمعها من كل الأشياء حوله حتى تلك التى رآها فى طفولته فقال: «كل الأشياء التى لعبت فيها فى طفولتى تحولت إلى بساتين من الألوان والخطوط والتشكيلات الشعرية». (٧) وقد ركز نزار في تلوين صوره على الألوان الواضحة الصريحة الجريئة الفاقعة لذلك كان ترتيب الألون -

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٥٠٧.

(٢) نفسه - صـ١٧٧.

(٣) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - صـ٣١.

* انظر: د.أحمد عبدالحميد رسماعيل: عبدالله البردونى.. حياته وشعره - ص ٣٠٥ - (بتصرف كبير).

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٣٨٨.

(٥) نفسه - صـ١٦.

(٦) نفسه - صـ٣٨٨.

(٧) نزار قبانى: مجلة (كل الناس): أطول قصيدة اعتراف - حاوره مفيد فوزى - عدد يونيو ١٩٩٥.

حسب كثافة ورودها – لديه: الأحمر، فالأخضر، فالأزرق، فالأسود، فالأبيض، فالأصفر، مستولداً منها ألواناً ثانوية ومازجاً بينها، فمن الأحمر: الخمرى والقرمزى والشفقى، ومن الأخضر استولد: الفستقى، الزيتى، الكستنائى. ومن الأزرق: السماوى، البنفسجى، ومن الأسود: الأسمر، ومن الأبيض: الأشقر، ومن الأصفر: الذهبى والبرتقالى. كما مزج بين الأبيض والأسود في الرمادى تعبيراً عن مائية الإحساس.

(١) اللون الأحمر: يرمز للدم والنار، ويدل على الثورة، وأهم دلالاته تكون على الجنس والرغبة الشبقية بحيث يعبر «عن رغبة بدائية ويثير كل دلالات النشاط الجنسى وكل أنواع الشهوة». (١) وقد كثر استخدامه في تشكيل الصورة الشعرية في غزل نزار قبانى حتى قيل: «أكثر الألوان تداولاً عند الشاعر نزار قبانى هو اللون الأحمر، ذلك أن التجربة الشعرية عنده لا تستطيع فكاكاً من جاذبية المرأة». (٢) فمن عناوين قصائده «أحمر الشفاه، بالأحمر فقط» ويقول في قصيدة نهداك:

نهداك نبعا لذة — حمراء تشعل لى دمى. (٣)

شفتان مقبرتان، شقهما الهوى — فى كل شطر أحمر تابوتُ. (٤)

(٢) اللون الأخضر: يرمز إلى الخصوبة والحياة. (٥) ويدل على التفاؤل وصفاء الذهن والقيم الخالدة، وكانت تنشئة نزار وطفولته خضراء «بيتنا كان من البيوت الدمشقية وارفة الخضرة، الدافقة الماء، وعلى هذا السرير الأخضر المغزول برائحة الورد الدمشقى وغناء العصافير، نطقت كلماتى الأولى». (٦) ومن عنواناته الدالة (زيتية العينين) و(حبك طير أخضر) ويعنى لديه النضارة والحيوية والتجدد والنمو:

وأقبلت مسحوبة — يخضر تحتها الحجرُ. (٧)

أراقب أن تأتى كما يرقب — الراعى طلوع الأخضر المقبل. (٨)

كل ما فى داخلى غنى وأزهرْ — كل شىء.. صار أخضرْ. (٩)

يا صيفى الأخضر.. يا شمسى — يا أجمل.. أجمل ألوانى. (١٠)

ويجمع بين الأحمر للحب والأخضر للشباب والحيوية:

ما الذى يحدث تحت الماء فى جلد تمارا؟

فهنا الأحمر يزداد احمرارا/ وهنا.. الأخضر يزداد اخضرارا. (١١)

---

(١) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، انظر فى ذلك دلالات الألوان.

(٢) د.يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللونى – دار المعارف مصر – ط١/١٩٩٥.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٦٩.

(٤) نفسه – صـ٢٥٢.

(٥) د.أحمد مختار عمر: اللغة واللون: انظر فيه دلالات الألوان.

(٦) ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة (دراسة فى فن الموازنة) – صـ٤٥.

(٧) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/١١٤.

(٨) نفسه – صـ٥٣.

(٩) نفسه – صـ٣٩٣.

(١٠) نفسه – صـ٤٠٤.

(١١) نزار قبانى. الأعمال الشعرية الكاملة جـ٤/٢٢٢

(٣) اللون الأزرق: يمثل الصفاء، الهدوء والاسترخاء، العمق:

* فى مرفأ عينيك الأزرق شباك بحرى مفتوحْ. (١)
* فى الحجرة الزرقاء.. أحيا أنا بعدك، يا أخت، أصلى الرياشْ. (٢)
* حين عرفنى الله عليك/ وذهب إلى بيته/ فكرت أن أكتب له رسالة على ورق أزرق/ وأضعها فى مغلف أزرق/ وأغسلها بالدمع الأزرق. أبدؤها بعبارة: يا صديقى.! (٣)

(٤) اللون الأسود: لون الحزن والبكاء، السرية والغموض، الحب:

* الدمع الأسود فوقهما يتساقط أنغام بيانٍ. (٤)
* والشعر العربى الأسود كالصيف كشلال الأحزانِ. (٥)
* كم وشوش الحقيبة السوداء.. عن جواهْ. (٦)
* يا امرأة.. سوداء العينين تساوى عيناها عصرا. لو عندى امرأة مثلك أنتِ لكنت هرقلاً أو كسرى. (٧)
* مشكلتى مع النقد/ أننى كلما كتبت قصيدة باللون الأسود/ قالوا: إننى نقلتها عن عينيك. (٨)

(٥) اللون الأبيض: لون النقاء، الطهارة، السلام، البراءة:

* إننى لا أتحمل ثيابك البيضاء/ وأسنانك البيضاء/ وابتسامتك البيضاءْ. (٩)
* هززتها من ذراعيها فما انتبهت ناديت: يا قطتى البيضاء.. ياعمرى. (١٠)
* أنتِ لى رحمة من الله بيضاء أحس السلام في أعتابكْ. (١١)
* سلام على أرنب أبيض/ ينط على أى شىء يراه/ ويكسر كل إناءٍ يراهْ. (١٢)

(٦) اللون الأصفر: لون وجه المحب من تيم وله، شحوب المرض، الشك والقلق واليأس، العدمية والفناء. وقد ربط نزار - نثريا - بين اللون الأصفر وبين الحزن الغامض الفلسفى العميق كإحساس حضارى «إن الأصفر لون عميق وهادئ ومتحضر، ومن هذا الزواج بين اللون الأصفر وبين نفسى ولد طفل جميل اسمه الحزن». (١٣)

* مرحباً يا رداء.. يا صيحة الطيب وصبحت بالرضا.. يا رداءُ.

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٤٧٧.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٤٠.
(٣) نفسه - صـ٤٠٣.
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٤٠٣.
(٥) نفسه - صـ٤٤٩.
(٦) نفسه - صـ٢٤٥.
(٧) نفسه - صـ٧٢٩.
(٨) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٢٢٨.
(٩) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٩١٧.
(١٠) نفسه - صـ٢٣١.
(١١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٦٣.
(١٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٩٣.
(١٣) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - صـ١١٣.

يا مريض الخيوط، يا أصفر الهمس ... صباحي عليك ورد ومـــــاءُ.
من شحوبي غزلت ثوباً أنيقـــــاً ... ترتديه عملاقة فرعـــــــاءُ.
أنت نفسي ولون خيطك لونـــــي ... وعطوري عطورك الســـوداءُ. (١)
* سفني في المرفأ.. باكيــــــة ... تتمزق فوق الخلجـــــان.
ومصيري الأصفر.. حطمنـــــي ... حطم في صدري إيمانـــــي.
ماذا أعطيك..؟ أجيبينـــــي ... قلقي، إلحادي، غثيانـــــي؟. (٢)
* في الشجر العــــــاري ... في الأوراق اليابسة الصفـراءْ. (٣)

(٥) التشكيل الطباعي.. أو التشكيل المكاني وإنتاج المعنى..

إن توقف البحث في هذه النقطة ليس دراسة بقدر ما هو إشارة عابرة إلى منطقة بكر ومساحة شاغرة على خريطة النقد الأدبي العربي، يرجى مستقبلاً الهبوط فيها واستصلاحها لتفتح طريقاً للصفحة الشعرية – كوسيلة تشكيل للصورة – في خدمة حقل دلالات النص.. إذ وجدت محاولات متقدمة لبعض الشعراء العرب في تغيير المنظور البصري للقصيدة حتى كتبوها علي هيئة رسوم وأشكال طيور وأشجار ودوائر ومثلثات ومربعات. فنرى القطعة الشعرية تمضى على النمط الحداثي (الليبرالي) وتوزيعاته الداخلية والخارجية المسرفة في صوتيتها حيث «تلعب بصريا فحسب – بطريقة الكتابة – لعبة توزيع التفاعيل على السطور، لتوائم بين المنطوق والمكتوب في تطابق حسي واضح، فتغيير نمط الكتابة يوظف أساساً لصالح القراءة الخطابية، لا لمجرد وهم الحداثة». (٤) فقد يكون نسق الكتابة على نحو تنازلي هابط توازياً مع نسق الصوت السمعي الهابط تدريجيا مع فقد بعض كلماته وحروفه:

كلما ناديته: يا أمير البر والبحر، ويا عالي الجنابْ.
سيف إسرائيل في رقبتنا.. سيف إسرا.. سيف إسْ. (٥)

فالسطر الثاني يتدرج تنازليا في تغييب جزء من الصياغة وجاء وضع النقط متجاوباً مع الغائب الصياغي ليناسب الصوت فالانخفاض ثم السكوت.

لنشر في البدء أن هذه السمات لم تكن موجودة بالقصيدة القديمة وعرفتها القصيدة الحديثة، وهذه السمات تشير إلى تغير جذري تعيشه القصيدة الحديثة يتمثل في تحولها من قصيدة أذنية مسموعة إلى مرئية مقروءة، «أصبحت تخاطب العين قبل الأذن وربما دون الأذن، حيث خفتت فيها كثير من عناصر الصوت ونشطت عناصر الخط المكتوب، لذلك ركزت على عناصر كتابية مثل علامات الترقيم، حتى نشر بعض المبدعين أعمالهم بخط يدهم». (٦) ومن الملاحظ عناية هؤلاء الشعراء بالمساحات البيضاء أو الفراغات الطباعية التي يتم توظيفها عن وعي بدورها الإنتاجي في استنطاق النص، من حيث فاعليتها في تكوين تأثير بصري نفسي

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/١٣٧.
(٢) نفسه – صـ٤٠٤.
(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٢/٧٠٥.
(٤) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة – صـ٧٢.
(٥) نزارقباني: الأعمال السياسية الكاملة – جـ ٣/٢٧٧.
(٦) د.أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة – صـ١٢٢ (بتصرف كبير).

مشترك. وكأنها «دعوة صريحة للمتلقى أن يشارك فى عملية الإبداع ذاتها لتقدير الغائب الصياغى أو الغائب الدلالى أو الغائب النفسى». (١) إذ إن عملية التشكيل الطباعى حلقة وصل تتوسط المسافة بين عين القارئ ورؤية الشاعر، «إذا آثرنا استخدام بعض القيم الإيحائية فى الشكل الكتابى بحيث يصبح المعول فى تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها، ومسافات الفراغ بينها». (٢)

هذا بالنسبة للحديث على مستوى القصيدة، وعندما نقابل ديواناً بالدراسة، سنجد أمامنا ثلاثة سمات حداثية لم تكن موجودة بالقصيدة قديماً: (العنوان: تقليد جديد من سمات القصيدة أو الديوان الحديث، فقديماً اكتفت القصيدة بحمل اسم مبدعها أو المناسبة التى قيلت فيها أو الغرض التى تنتمى إليه أو تنسب إلى قافيتها كسينية البحترى - كتابة القصيدة على مقاطع تصغر وتكبر ثم يتخلل المقاطع أشكال طباعية وغير لفظية كعلامات الترقيم - ثالث هذه السمات يعتبر من الظواهر الطباعية الموغلة فى الحداثة فهو تقليد حداثى، حيث يتقدم الديوان صفحات بها صور فوتوغرافية أو تجريدية). ولكى تتضح صورة التشكيل الطباعى الجديد كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند نزار قبانى نعرض (الديوان - قصيدة) هو «بلقيس». وهو الديوان الثامن عشر لنزار قبانى وأصدره عام ١٩٨٢، وهو قصيدة مطولة في رثاء زوجته بلقيس إثر وفاتها فى انفجار السفارة العراقية فى بيروت ١٩٨٢.

- عن العنوان (بلقيس) وهو كلمة مفردة، ويعتبر تلخيصاً للقصيدة. وهو مختزل يثير من الأفكار أكثر مما يرد عليها فى نفس القارئ.

- وعن قيام القصيدة على نظام المقاطع كتقليد حداثى فهى ثمانية وسبعون مقطعاً، كل مقطع يأخذ صفحة طباعية فى الديوان يصغر ويكبر، ويستقل ويتصل بغيره. ويتخلل هذه المقاطع حشد كبير من علامات الترقيم من النقطة والفاصلة وعلامتى الاستفهام والتجب، وشرطتى الاعتراض، والنقطتان الأفقيتان، والرأسيتان بعد فعل القول، ثم الامتداد النقاطى كفراغ يتركه الشاعر تعبيراً عن الصمت وما يثيره من دلالات، لكن سنقف عند المقطع الأخير: (وسيعرف الأعـــراب يـــومـا../ أنهم قتلوا الرســـوله../ قتلوا الرســـوله../ ق..ت.. ل.. و..ا/ ال..ر..س.. و.. ل.. ه). (٣) نجد فى المقطع هذا التنازل التدريجي فى الصياغة بحيث يصغر كل سطر الذى يسبقه، مع تنازل تدريجى مواز لعلاقة الاتصال بين الكلمات والحروف. يشترك التنازلان الصياغيان ليوازيا هذا التنازل النهائى لصوت الشاعر أو ميله نحو الزوال والخفوت. والنقاط بين الحروف الأخيرة توحى بالتباطؤ والامتداد والانقطاع والتهدج.

- وأخيراً... تتجلى هذه السمات الحداثية الطباعية على ديوان (بلقيس) عندما نجد نزار قبانى يترك أربع صفحات تالية للعنوان تشغلها صور فوتوغرافية له واحدة ولزوجته أخرى ثم لهما معاً أمام تمثال الحرية بباريس ثم الرابعة مع أولادهما زينب وعمر المذكورين فى القصيدة «وحقيقة إن هذا التشكيل يقوم به غير المبدع، لكن الإبداع ارتضاه واعتبره مدخله إلى خطابه الشعرى». (٤) تاركاً لهذه الصفحات الأربع أن تشكل وعى المتلقى على نحو معين لتهيئته

---

(١) د.محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث - صـ ٤٦.

(٢) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - صـ ١١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٨٧.

(٤) د.محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب/١٩٩٥ - صـ ٤٦.

لاستقبال الخطاب فى أفقه المرغوب.

وبهذا يدور نزار دورته الكاملة فى تشكيل الصورة الشعرية عبر وسائل تقليدية مثل التشبيه، وحديثة مثل الرمز، وحداثية كالصفحة الطباعية.

المبحث الثالث
صورة الغزل فى ميزان النقد الحديث

* **فى تعبير الصورة الشعرية عن التجربة الشعورية لدى نزار قبانى:**

نزار قبانى - كما قلنا سلفاً - من الشعراء الذين اهتموا اهتماما بليغاً بتشكيل صورهم، من حيث اعتماده على أهم وسائل تشكيل الصورة، ومن حيث اعتماده أهم عوامل إنجاح التشكيل فى حداثية الصورة من (عنصر الإبداع والابتكار - التوافق النفسى والشعورى الذى يتجاوب فى جنبات الصورة - الارتباط البيئى والعصرى فى التصوير)، كما نجد بجانب ذلك اعتماده أيضاً عاملين حداثيين مهمين فى إنجاح تشكيل الصورة الشعرية وهما (التعاطف مع الأشياء والموجودات إلى حد التلاحم معها نفسيا، والامتزاج مع الموضوع شعوريا فيما يسمى بالامتزاج بين الذات والموضوع - ثم إضفاء حس العموم والشمول على تجربته الشعورية الخاصة حيث النفاذ من الخاص إلى العام).. وذلك من أجل بعث الإيحاءات النفسية فى نفوس القراء وإثارة عواطفهم.. فمن الأمور التى تجعل الصورة قوية أن تكون لها القدرة على إثارة عواطفنا حيث «إن قوة الصورة الشعرية تكمن فى إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعورية». (١) فالعاطفة هي الأساس فى تشكيل الصورة، فلا تعتبر الصورة ناجحة إلا إذا حملت شحنة عاطفية فى كل جزء من أجزائها «فالعاطفة هى التى تهب للحدث تماسكه ووحدته، ولا يعتبر الحدث حدساً حقا إلا لأنه يمثل عاطفة». (٢)

إن أهم خاصية تعبيرية فى تشكيل نزار قبانى للصورة الشعرية هي التعاطف مع الأشياء، تعاطف يصل أحياناً إلى حد الامتزاج بها أو الحلول فيها والتفكير من خلالها، فنزار لا يكتفى بخلع الحياة على الشىء غير الحى، ولا يقف عند منح الإنسانية لما ليس بإنسانى ولا يقنع بإقامة مشاركة وجدانية بينه وبين الأشياء، وإنما يتجاوز ذلك كله إلى جعل الشىء يفكر بدلاً منه، ويحس نيابة عنه، ويعبر عما يريد هو أن يومئ إليه:

- شارعنا أنكر تاريخـــه ... والتف بالعقد والجـــورب.
شارعنا يمشى على شـــوقه ... يمشى على جرح هوى مرعـــب.
يمشى بلا وعي ولا غايـــة ... مثلك، يا مبهمة المطلـــب. (٣)
- مدينتى قد ضيعت نفسها ... وهاجرت مع الحرير اليمـــانى.
وودعت تاريخ تاريخهـــا ... وضيعت زمانها من زمـــان.
مدينتى.. لم يبق شىء هنا ... لم ينتفض لم يرتعش من حنان. (٤)

فنزار قبانى فى هاتين الصورتين عبر عما يختلج نفسه ويهز مشاعره من خلال الشارع والمدينة. فالذى أنكر تاريخه ومشى على شوقه بلا وعى أو غاية هو الشاعر والذى انتفض وارتعش ليست المدينة بل الشاعر، فنزار يعكس أحاسيسه على الأشياء ويسحب مشاعره تجاه حبيبته على كل ما حوله من موجودات عبر توظيفه لخاصية التشخيص توظيفًا خاصا. على غرار ما جاء فى القرآن الكريم من قوله تعالى: «وسئل القرية التى كنا فيها والعير التى أقبلنا فيها وإنا لصادقون». (٥) ولا ينكر نزار ذلك بل يصرح بهذا الحلول والتمازج مع الأشياء:

---

(١) سى.دى لويس: الصورة الشعرية - ص ٤٣.

(٢) كروتشه بندتو: المجمل فى الفلسفة - ترجمة د.سامى الدروبى - دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧٤ - صـ٤٧.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/١٩، ٢٠.

(٤) نفسه - صـ ٥٥.

(٥) القرآن الكريم: سورة يوسف - ٨٢.

- ويمنحنى ثغرها موعداً فيخضر فى شفتيها الصدى.
وأمضى إليها، أنا شهقات القلوع تغازل لون المدى. (١)
- يا مطر العينين لا تنقطع أنا حنين الطيب للدورق.
لا تنقطع ثانية.. إننى جوع الربى للأخضر المورق. (٢)

هكذا ينعكس حس الشاعر على كل الوجود، فتتجمع كل الموجودات لتشاركه شعوره وتحس ما يحسه، كل فى صورة معينة، حتى تتجمع كل الصور الجزئية الواضح منها والغامض لتوضح صورة شعرية تعبر بصدق عن تجربة الشاعر إذا إن «الشاعر الحق - كما يقول جوبير - هو الذى تمتلئ نفسه بالصور الواضحة على حين أن نفوسنا لا توجد فيها الصور إلا متفرقة وغامضة» (٣) والحقيقة أن تعبير الشاعر عن نفسه من خلال الأشياء حوله يعتبر دليلاً على صدق مشاعره التى بدورها تبرز شخصيته بشكل ملموس فى الصورة ذلك أن «شخصية الأديب تتجلى أكثر ما تتجلى فى صدق تعبيره عن نفسه وعن حقيقة مشاعره». (٤)

كذلك في هذا الصدد يمكن أن تعتبر الخاصية التعبيرية الثانية التى اعتمدها نزار لقاء إنجاح تشكيل صوره هى منح تجربته الشخصية من ملامح العموم والشمول ما يخرج بها من الخاص إلى العام ومن الشخصى إلى الوجودى لكل البشر، وقبلاً قد يرجع تحقق هذه السمة فى النص إلى قوة تمثل الشاعر تجربته وتعايشه مع الموضوع أو هو التلاحم بين الذات الشاعرة والموضوع الفنى، وليس من المبالغة أن نقول: إن ذات الشاعر والموضوع إنما تكونان الصورة الشعرية، وبقدر انسجام الذات مع الموضوع تكون الصورة الشعرية قوية وأكثر انفعالية؛ لأنه - أى الانسجام - يجعل الشاعر قادراً على أن يبعث شعوره النفسى المسيطر عبر صوره؛ لذلك «نقول بضرورة الشعور المسيطر الذى ينفذ من خلال الصور». (٥) ولنزار قبانى قصائد يجد القارئ فيها إحساساً من قبل الشاعر بموضوعه إلى درجة الالتحام والذوبان معه وفيه عبر تلك الإيحاءات النفسية العميقة التى نلمحها وراء الصورة الظاهرة كقوله حزيناً فى«طوق الياسمين»:

ولمحت طوق الياسمينْ/ فى الأرض مكتوم الأنينْ..
كالجثة البيضاء/ تدفعه جموع الراقصينْ.. (٦)

أدى تلاحم الذات الشاعرة «نزار قبانى» مع موضوع القصيدة «طوق الياسمين» إلى بعث الشعور النفسى المرجو فى نفس المتلقى من الأنين المكتوم إثر الحادثة أو التجربة.

وأهم ما يميز الصورة الشعرية فى غزل نزار هى تلك الانسيابية فى التعبير. والتعويل على إشراك السامعين بتلوين خطابه من خبر إلى استفهام إلى طلب، والتعبير عن عاطفة لا تعقيد فيها ولا تغريب، ومحاولة النفاذ من الخاص إلى العام، حيث «عرف الشاعر كيف يجد فى خبرته ما يهم غيره، وما يهم غيره ليس شيئاً أقل من مزاج عنيد يتكون من عناصر أخلاقية وسيكولوجية وميتافيزيقية». (٧) وعل ذلك يلمح جليا بقصيدتيه «أحبك.. أحبك.. وهذا تقويعى،

(١) نفسه - صـ ٢٤.
(٢) نفسه - صـ ٤٢.
(٣) د.أحمد درويش: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - صـ ١٢٩.
(٤) د.بدوى طبانة: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى - مكتبة الأنجلو - ط٢ - صـ ٢٧١.
(٥) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - صـ ٢٤٦.
(٦) نزار قبانى:الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٣٢٥.
(٧) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - صـ ١٨٤.

حين أحبك» ويقول فى القصيدتين بالتوالى:

- هل عندك شك أنى حين عثرت عليك..

ملكت مفاتيح الدنيا؟

هل عندك شك أنى حين لمست يديك..

تغير تكوين الدنيا؟

دافئة أنت كرمل البحرْ.. رائعة أنت كليلة قدرْ.

من يوم طرقت الباب علىّ.. ابتدأ العمرْ.. (١)

- يتغير - حين أحبك - شكل الكرة الأرضيَّةْ..

تتلاقى طرق العالم فوق يديك وفوق يديَّةْ..

يتغير ترتيب الأفلاكْ

تتكاثر فى البحر الأسماكْ

ويسافر قمرٌ فى دورتى الدمويَّةْ..

تكتشف الشمس أنوثتها..تضع الأقراط الذهبيَّةْ

ويهاجر كل النحل إلى سرتك المنسيَّةْ

وبشارع ما بين النهدين

تتجمع كل المدنيَّةْ..(٢)

لا يعز على الناظر فى هذه الأبيات أن يلمح عناصر أخلاقية (طرقت الباب - فوق يديك وفوق يدى) وسيكولوجية خاصة (ابتدأ العمر) وميتافيزيقية عامة (ليلة القدر، طرق العالم، شكل الكرة الأرضية) وكيف ربط نزار بين هذه العناصر معاً من ناحية ومع تجربته الشعورية الخاصة من ناحية أخرى حتى استطاع أن يمنحها العموم والشمول ويخرج من الخاص إلى العام عبر صوره؛ ذلك أن «فى بعض الصور توجد الشرارة الأولى لزلزال أرضى قادم أو فلنقل: لزلزال فى النفس البشرية، وبعض الأرواح التى يصيبها هذا الزلزال إصابة حقيقة، تستطيع أن تنقله إلى آلاف الأرواح». (٣) فتكون هذه الصور حسا مشتركاً وشعورا عاما يكسب القصيدة ميزة من ميزات فن المسرح وموضوعات الأساطير وهى ميزة العموم والشمول. وهكذا نجد - فى النهاية - أن نزار قبانى حالفه التوفيق - بدرجة كبيرة - فى تعبير صوره الشعرية عن تجاربه الشعورية.

*** مدى ارتباط الصور الشعرية بموضوع القصيدة والخط الشعورى العام:**

أهم ما يميز شاعراً مثل نزار قبانى هو ارتباط صوره جزئية وكلية، بموضوع قصيدته والخط الشعورى العام الذي يسربل التجربة الشعورية لها.. فالقصيدة قد تكون صورة واحدة كلية عبر مقطع شعرى أو عدة أبيات فتكون بمثابة مشهد سينمائى.. وقد تكون مجموع صور جزئية بمثابة الأحداث فى الفيلم السينمائى متسلسلة ومترابطة فى اتجاه موضوع القصيدة.. وهذه ميزة لأعلى مستويات الشاعرية «ولا يبلغ الشاعر منزلته الصحيحة فى سلم المستويات إلا عندما تتوفر فيه أربعة أمور: الطبع، الرواية، الذكاء، الدربة». (٤) وكثير من قصائد نزار تكون

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/ ١٨٠.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/١٨٧.

(٣) Voir. Gabriel: La paesie Corps et am P.217. Paris 1973.

نقلاً عن د.أحمد درويش: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - ص ١٢٩.

(٤) انظر: القاضى الجرجانى: الوساطة - تحقيق محمد أبى الفضل وعلى محمد البجاوى - مكتبة عيسى الحلبى - صـ١٥- (بتصرف).

فيها «الصورة الكلية تنصب على التجربة الشعرية كلها، فتعدها صورة واحدة متماسكة ذات أجزاء متناسقة تقوم فيها الصور الكلية للتجربة بدور الموضوع فى القصة والمسرحية وتقوم فيها الصور الجزئية بدور الأحداث المؤدية إلى قمة الموضوع، وكما أن الأحداث لابد أن تأتى متتابعة وفق منطق فنى، فكذلك لابد أن تتآزر الصور الجزئية وفق هذا المنطق». (١) وعلى هذا يمكن أن تتآزر الصور الجزئية المتناسقة لدى نزار إلى الارتفاع بالصورة إلى القمة فى:

ومهما أحاطت بى العاشقات/ شعرت بأنى فى ورطة.

فلا أنا أعرف ماذا أريدُ/ ولا الشعر يعرف ماذا يريدْ. (٢)

وفى قوله بقصيدة (مكابرة):

تراني أحبـــك؟ لا أعلـمُ ـــــ سـؤال يحيط به المبهمُ.

وإن كان حبى افتراضًا لماذا ـــــ إذا لحتِ طاش برأسى الدمُ؟

وحار الجواب بحنجرتـــى ـــــ وجف النداء، ومات الفـمُ. (٣)

فسؤال المعرفة هو الصورة الكبيرة، وتدخلها مجموعة صور جزئية من الوحدة فى البيت الأول وفى البيت الثانى.. هكذا نلمح بالمقطع الشعور المتدفق وتداعى المشاعر حيث جاءت الصور الجزئية متناسقة؛ مما رفع النص إلى درجة القبول الحسن ذلك أن «الصور المتجاورة حين تفقد عنصر التناسق بينها، مكتفية بجمال كل صورة على حدة فإنها تهوى بالعمل الأدبى إلى قاع الاضطراب النفسى، وتكون لفظية لارصيد لها من الشعور». (٤) وهذا ما لا نجده فى هذه الموتيفة أو فى غيرها عند نزار قبانى فيحمد «لنزار أنه لم يفتتن افتتانا كبيراً بتكديس الصور وتوليد بعضها من بعض، دون أن يكون فى القصيدة خط شعورى أو فكرى». (٥) يحكم منطق الأبيات والصور إذ إنه من البدء يؤمن بمنطقية الصور فقال: «أنا مع الصور المنطقية رغم كونى شاعراً».(٦) لذلك كان نزار فى تشكيل صوره يقلب الإحساس على أكثر من وجهة وبأكثر من عبارة حتى تتحقق منطقية الربط بين صوره وموضوعه.

ويقلب فى استخدام عباراته التركيبية وأدواته الفنية، وليس من الضرورى أن تتنوع الأداة الفنية كثيراً، لكن من الضرورى أن يتنوع استخدام الأداة حسب الموقف والبناء، ونزار يوفق – غالباً – فى استخدام وتوظيف أدواته فى تشكيل الصورة، ثم تأتى التركيبات اللغوية لتساعد الصورة فى حفر مسارها الشعورى وإيجاد تأثيرها النفسى، وليس ذلك ببعيد عن عين القارئ لقصيدة (جسمك خارطتى) :

أشعر بالخوف من المجهول.. فأوينى/ أشعر بالخوف من الظلماء.. فضمينى.

أشعر بالبرد.. فغطينى/ احكى لى قصصاً للأطفال../غنينى.. (٧)

علنا نسمع صوتاً واحداً قادماً من اتجاه واحد، صوت عاشق يصيح بكل قوته تجاه معشوقته، لذلك فإن النغمة السائدة هى نغمة فعل الأمر، للمخاطبة (آوينى، ضمينى، غطينى، غنينى).

---

(١) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث – صـ٤٤٢.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٥/٢١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٢٢.

(٤) سيد قطب: النقد الأدبى (أصوله ومناهجه) – دار الفكر العربى ١٩٤٧ – صـ٣٥.

(٥) د.على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة – صـ١٠٥.

(٦) نزار قباني: أخبار الخليج – جريدة بحرينية – الأحد ١٩٩٦/٩/١ – صـ١٣.

(٧) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٢/٣٩.

لذلك فإن النغمة السائدة هى نغمة فعل الأمر، للمخاطبة (أوينى، ضمينى، غطينى، غنينى). والأبيات خمسة، خواتيم الثلاثة الأولى فعل أمر، ومفاتيح الأخيرين أمر. وكلها نغمة واحدة تحث على الحركة تبعاً لمناخ التجربة والشعور العام لصورة الخوف، غير أن الفكرة التى يدور حولها الشاعر - وإن كانت جيدة - لا تكفي وحدها لبناء صورة شعرية جيدة «فإن الأمر متوقف على مدى نفاذ التوتر الانفعالى أو العاطفة الشاعرية التى توحد بين الصور والأفكار».(١) وفي إطار هذه الوظيفة تصعد الشعرية بصاحبها إلى آفاق النشوة بتحولات الوجود ومفرداته من مجهول وظلماء وبرد فى إطار من الصور المركبة فى النص.

ونزار قبانى لقاء تحقيق الارتباط والتوافق بين صوره وموضوع قصيدته أو تجربته الشعورية نلمح لديه ملمحين فى تشكيل صوره هما: (المنطقية التركيبية، الدهشة ومصادمة الواقع):

(أ) قام تشكيل الصورة لديه على ما يمكن أن يطلق عليه (المصاحبات اللغوية) وهى تعنى «ميل بعض الألفاظ إلى اصطحاب بعض الألفاظ الأخرى، أى أنها عادة ما ترتبط ببعضها البعض، وترى فى نفس المحيط اللغوى وهو ارتباط متبادل». (٢) وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجانى: «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك أن لا نظم فى الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك».(٣) ونرى ذلك فى:

أنا الذى أوحى إلى نهديك/ أن يخططا لأول انقلابْ.
فى العالم الثالث - يا سيدتى - وأخطر انقلابْ.
أنا الذى بالشعر قد حرضتهما/ فقاوما أوامر الخليفهْ.
وأطلقا النار على سجانهما، وحطما الأبوابْ.. (٤)

إن هذه العلاقة الحميمة المشتركة بين جزئيات (يخططا، انقلاب، العالم الثالث، أخطر، حرضتهما، فقاوما أوامر الخليفة، أطلقا النار، سجانهما، حطما الأبواب) تؤدى بالصورة كلها إلى مسار نفسى واحد يؤكد التجربة الشعورية التى يقوم عليها الموضوع عنوان القصيدة (حكاية انقلاب)، فالمفردات متقاربة تكاد تنضام جميعاً تحت حقل دلالى واحد هو الثورة.. وذلك يبرز طول نفس وقدرة على تتبع الجزئيات لدى الشاعر الجيد. وعل هذه السمة (منطقية التركيب) مرتبطة بالمستوى الدلالى - كأحد مستويات الأسلوبية فى تحليل النص - الذى يهتم بالمعنى، ويدرس الشكل الداخلى للأدب الذى هو «نظام الصور الفنية الصادرة عن طاقة التخيل.. وما بينها من صلات تبادلية». (٥) ونلمح الصلة بين الكتابة والحضارة فى صورة الجنس بقصيدة (حضارة الكتابة)..

الورقة البيضاء/ جسد../وعلى الشاعر الذى يريد
أن يمارس الحب معها../ أن يكون على مستواها الحضارى.. (٦)

---

(١) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - صـ ٢٤٥.
(٢) د.محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - صـ ١٥٩.
(٣) عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز - صـ ٥٥.
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٣٩.
(٥) د.محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - صـ ١٣٠.
(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/٢٨٦.

إن القصيدة من خلال هاتين الصورتين (الكتابة والجنس) يكتمل بناؤها الصغير، وعلى هذا النحو تبدو الصورة (حضارة الكتابة) هنا دائرة رشيقة ذات وسط، تسبقه بداية دافعة إليه، وتليه نهاية تسعى إليها الجزئيات. ذلك إذا اعتبرنا أن الصور الشعرية تقوم فى ذاتها على ما يمكن أن نسميه جملاً أو تراكيب شعرية حيث إن المستوى التركيبى فى التحليل الأسلوبي يهتم «بدراسة تراكيب معينة، تنطلق من الظواهر اللغوية للكشف عن القوانين الداخلية التى تساهم فى ضبط الممارسة الكلامية، من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام». (١)

(ب) صور الدهشة: نشير هنا إلى غزل نزار من حيث صوره غير العادية أو غير المتوقعة عبر انحرافات تعبيرية تصدم الواقع فى توقعه «فحقيقة الشعرية أن تصدم هذا التوقع». (٢) لذلك قال نزار تحت عنوان (تحرش):

(إذا لم تستطع أن تكون مدهشا/ فإياك .. أن تتحرش بورقة الكتابةْ). (٣)

وتقوم صور الدهشة فى بنائها على فكرة (المجاوزة) للمألوف، بمعنى اللجوء إلى تصور خط محورى يمثل المعدل العادي للاستخدام اللغوى، وتخلق هذه الانحرافات الدهشة عند المتلقى بانزياحها عن الخط الافتراضى للمتوقع، ولا غرو فى ذلك إذا عرفنا «أن الصورة تمرد على كل تعبير». (٤) ولنقرأ هذه الصورة: «التنصت على الله»:

ذهب الشاعر يوماً إلى الله..

يشكو له ما يعانيه من أجهزة القمع..

نظر الله تحت كرسيه السماوى/ وقال له: يا ولدى/ هل أغلقت الباب جيداً؟. (٥)

وشجعت نهديك فاستكبرا   على الله.. حتى.. فلم يسجدا. (٦)

ولا يبقى للبحث أمام صدمة التصوير ودهشة تشكيله لدى نزار إلا أن يشير إلى تأثر نزار قبانى بالوجودية فى الشعر عبر تجديفه الفنى فى المقدسات، حتى غدا ذلك سمة فى شعره.

*** حسية عناصر تشكيل الصورة فى غزليات نزار قبانى..**

إن المعين الذى امتاح منه نزار صوره، وهو عالم المرأة، أضفي على صوره شيئاً من الحسية المادية، ولسنا نجرد الشاعر من إنسانيته وحسيته، فلقد أحب الشيخ محيى الدين بن عربى الأندلسى ابنة صديق له هو الشيخ مكين الدين أبى شجاع، ثم لقب حبيبته بعين الشمس والبهاء وهو لقب حسى، ثم كتب فيها ترجمان الأشواق. (٧) لذلك البحث يسلم بأهمية وجود الحسية فى الصورة بل بوجود الجنس فى نفس مبدعها، فللنفس أن تتأثر بالجمال وتستجيب للجاذبية، فحين طمحت النفس المصرية – بالحس – إلى العالم الآخر حملت معها إلى القبر الذات والشهوات، فالتعلق بالوجود الحسى مغروز فى النفس الإنسانية والذى أعطى الصورة فاعليتها ليس وجودها كصورة بقدر كونها تجسيداً لمعالم إنسانية، فالحسيات أقرب إلى الذهن الإنسانى

---

(١) د.محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب – صـ١٤٦.

(٢) د.محمد عبدالمطلب: الشاعر والتجربة (شهادات) – المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة –ط١/٢٠٠٣ – صـ٣٢.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٥/٢٨٦.

(٤) د.محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعرى – صـ١٦٦.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٥/٢٨٨.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٢٥.

(٧) انظر: د.يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء اللون – صـ١٠٠.

(٨) رينيه ويلك: أوستن وراين: نظرية الأدب – صـ٢٤١.

(٩) د.شفيع السيد: التعبير البياني – صـ١٣٢.

من المجردات وذلك لما لها من تشكيل بصرى وحركى ملموس «وتأتى فاعلية الصورة من كونها بقية أو تمثيلاً للإحساس». (٨) على غرار ما هو معلوم من «ائتناس النفس بالمحسوسات». (٩) وقد وجدنا غزل نزار يكاد يخلو – إلا فى القليل – من التجريد بوصفه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة، هذا ما يجعل البحث يؤكد أن عالم نزار التصويرى أقرب إلى عالم المحسوسات منه إلى المجردات التى يدركها الذهن أكثر من الحواس، فقد برزت لديه الصور المحسوسة من بصرية وسمعية ولمسية وذوقية وشمية، وقد يرجع ذلك إلى «العصر الذي عاش فيه نزار، وسماته المادية وهيمنة الجوانب الحسية فى تصوير الجمال، خاصة جمال المرأة، على الجوانب المعنوية». (١) فالصورة الأدبية لدى نزار قريبة التناول يلجأ في رسمها إلى الإبراز الحسى، فالمحسوسات همه ووعيه، وهى الإطار الفنى غير المعقد، ينسجها الشاعر بأروع العناصر الشعورية والانفعالية والتعبيرية، وليس من شك أننا واجدون لديه تغليب الحس على الإدراك فى تصويراته وتشبيهاته وهذا من عوامل قوة صوره، فقد رأى الناقد الدكتور صلاح فضل أن التشبيه لا يمكن أن يعتبر صورة «إلا إذا عبر عن خواص محسوسة تؤدى إلى تعديل رؤية الأشياء». (٢) وقد أدركت البلاغة العربية قديما ما للجانب الحسى فى الصورة من أهمية فى التوصيل إلى الجانب النفسى والشعورى الذى يهدف إليه الشاعر. (٣) ذلك «لأن ذهن السامع العربى تعود النفاذ فى الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية». (٤)

ففى غزل نزار نجد التصوير الحسى، حيث قامت المرأة فيه بدور العوامل الحسية الخارجية المهيجة للانفعال، إذ رأى نزار فيها الطاقة الجمالية فى هذا الوجود، فأخذ من ثم يتغنى بالجمال الحسى الكامن فيها على اعتبار أنه النموذج الأمثل للمثيرات الحسية، تسللت المرأة إلى حواسه فآمن بها كحل لمشكلة الحياة بصدد مواجهته للوجود كفرد.. فعبر من خلالها عن نفسه، عبر عن الجوهرى في حياة الإنسان من خلال العرضى، عن المطلق من خلال المحدود، عن الوجود والعدم من خلال المرأة والحب.. أى التعبير بالسطحى عن العميق.. «وبهذه التوافه عبر الموهوبون من الأدباء عن أكبر المشاعر، وموضع الإعجاز هو أن تقول الأشياء الكبيرة بألفاظ صغيرة، وجميع المثقفين فى حقائق الفن يعلمون أن إثارة الإحساسات القوية لا يمكن أن تكون بغير فتات الحياة». (٥) وقد أدرك نزار أن الحياة تعبر عن نفسها في الإنسان من خلال الجنس فاندفع فى مغامراته، شعراً معجوناً بالرغبة والشهوة والشبق «متخذاً من الحسية الجمالية – الممثلة فى المرأة – مطلقة الجمالى. فاستطاع أن يؤكد نفسه على الذوق العربى شاعراً يعبد الجمال في صوره الحسية، وأن يؤكد أنه شاعر الحسية الجمالية المتألق». (٦) وبالرغم من ذلك تجد لديه بعض الصور التى تنزع إلى التجريد لكنها صور صريحة يتنازعها الفهم والإيحاء من خلال الرمز «فالرمز لا يستلزم دائماً أن يكون الشعر أو القصة عالماً من التفكير الذهنى المجرد، ولا يعني أن يفقد الشعر عناصر المواجهة المادية العينية». (٧)

---

(١) السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث – صـ ٢٨٤.

(٢) د.صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه واجراءاته) – صـ ٢٧٠.

(٣) انظر عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز – صـ ٢٤٥، ٢٦٦.

(٤) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة – صـ ٢١.

(٥) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية – صـ ٢١١.

(٦) د.السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث – صـ ٤١٢.

(٧) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية – صـ ٢٢٤.

* **بعض عيوب الصورة عند نزار قباني..**

الوظيفة الأساسية للصورة الشعرية هى تصوير العالم الداخلى (الشعورى) لنفس الشاعر من خلال معطيات العالم الخارجي (المادى) المحسوس للوجود، ولا ينبغي الوقوف عند تسجيل الجوانب الحسية لهذه المعطيات دون تصوير ما تثيره هذه المعطيات الحسية فى النفس من مشاعر عند المتلقى لتبرز الواقع النفسى عند المبدع إذ «لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات ومسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر فى نقل تجربته». (١) وقد وجدنا كيف كان تناسق عناصر الصورة لدى نزار قبانى أمراً جليا، وكذلك ارتباطها العصرى والنفسى والمنطقى «غير أن نزار قبانى فى كثير من صوره الشعرية يعتمد على الرصد الخارجى للصورة دون التغلغل فيما وراء التشابه الحسى».(٢) مثل التشكيل باللون في هذه الصورة (وصف القهوة باللون الأسود) وهى سوداء فى الواقع:

فى أصغر مقهى نشرب منه مساءً.. قهوتنا السوداءْ. (٣)

وقد لا يجد البحث بُدا من الاختلاف مع هذا الرأى؛ لأن اللون الأسود فى هذه الصورة أضاف جديدا من معان ومشاعر فى التجربة (تجربة الحنين إلى الوطن). حيث يعرف عن أهل الشام أنهم يغلون القهوة حتى تسود، ويسمونها «كمال قال»، لذلك فالتصوير باللون الأسود هنا يجسد نوعا من الحالات الشعورية وهو الحنين لوطن القهوة السوداء (بلاد الشام).

لكن فى قصائد أخرى نجد الصورة لديه قائمة على المشابهة الحسية فقط، ولا نجد فيها إحساساً عميقاً بجوهر الأشياء يثير شعوراً نفسيا لدى القارئ، وذلك مثل قصيدة (الضفائر السود) حيث يشبه الشعر بشلال ضوء فى الانحدار واللمعان، وبالسنابل فى الطول، وبالمساء فى السمرة ،ولا نجد وراء هذه الصور حالة نفسية صادقة:

يا شعرها على يدى شلال ضوء أسود.
ألمه.. ألمه.. سنابلا لم تحصد.
لا تربطيه واجعلى على المساء مقعدى. (٤)

وهذه الصور تفتقد قيمتها؛ إذ لا يرى البحث أنها تنحدر عن حالة نفسية ولا تنشأ عن باعث بالذات بل أنها «تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التى تأتى من القلب لتنفذ إلى القلب». (٥)

وفى قصيدة أخرى يشبه الشفة بالورقة فى النداوة، وبالفستقة فى الانشقاق وهى تشبيهات لا تتجاوز الظاهرة البصرية إلى ما وراءها من شعور نفسى:

منضمة، مزقزقةْ مبلولة كالورقةْ.
سبحانه من شقها كما تشق الفستقةْ. (٦)

وفى مثل هذه الصور السطحية يحضرنى أو أقول فى شعر نزار ما قاله العقاد فى شعر

(١) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - صـ ٤١٩.
(٢) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ١٠٦.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٢٤٥.
(٤) نفسه - صـ ١١٠.
(٥) د.بدوى طبانة: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى - مكتبة الأنجلو - ط٢ - صـ ٣٧٠.
(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/١٤١

يشبه الأقوى بالأضعف، المحسوس (الشفة) بالمجرد (الفكرة) وكان ينبغى العكس تصوير المجرد بالمحسوس ليقربه إلى الرؤية البصرية:

نافورة صادحة وفكرة محلقة. (٢)

كذلك تشبيه الحلمة بالكلمة فى:

يا كلمة مهموسة مكتوبة بنور. (٣)

وهناك صور شعرية يعوزها الانسجام والتناسق، ويعيبها التنافر وعدم تجانس طرفيها، مثل تشبيه الفم وهو الصغير باللوحة وهى الكبيرة، وقد درج الفن على تشبيه الأفواه بالصور الصغيرة والتماس لها ما دق من الأشياء:

فى وجهها يدور.. كالبرعم بمثله الأحلام لم تحلـــم.

كلوحة ناجحة.. لونـــــها آثار حتى حائط المرسم. (٤)

فهذه الصورة تكشف عن اضطراب وتباعد شعورى، جعل البعض يتهم نزار قبانى بالسطحية وعدم مصداقية التجربة الشعورية؛ لأنها جمعت بين نقيضين (الصغر، والكبر). لذلك يرى البحث هذا الرأى فى مثل هذه الصور النادرة التى بدت ضعيفة - إلى حد ما - فى بنائها الفنى.. لكن البحث - يكاد - يزعم أن الصورة - عامة - فى الشعر الغزلى عند نزار قبانى تشكلت فى قدر كبير من الانسجام والتناسق والتجانس بين طرفيها، والارتباط العصرى والنفسى والمنطقى بين عناصرها، مما جعلها تتمتع بغير قليل من العمق الفنى، وتعكس بغير تكلف مصداقية شعورية.

---

(١) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبدالقادر المازنى: الديوان فى النقد والأدب - جـ١ - ط١ - أبريل ١٩٢١ - صـ١٧.

(٢) نزار قبانى. الاعمال الشعرية الكاملة - جـ١/١٤١.

(٣) نفسه - صـ١٢٩.

(٤) نفسه - صـ٥٨.

الفصل الرابع
الموسيقى الشعرية

١- المبحث الأول: موسيقى الشعر..
٢- المبحث الثاني: البحور والأوزان..
٣- المبحث الثالث: دلالات القافية وخصائصها..

فى موسيقى الشعر،..

إننا نقرأ العمل الأدبى ولا ندرى من أى طريق يمكن إدراك أو وصف عنصر الجمال أو الإبداع فى هذا العمل بطريقة مباشرة أو محددة.. ولكن نشعر فقط بهذا الجمال عن طريق ألفاظه وما فى تركيب أصواتها من جرس وطنين يكونان موسيقى منتظمة قادرة على مداعبة الأذن.. مما دفع النقاد إلى الدراسة الصوتية للشعر لأنه في نظرهم مجموعة أصوات، وعن طريق دراسة الصوت وخواصه انتقلوا إلى موسيقى الشعر، إذ « للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام فى توالى المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر ». (١) خاصة إذا عرفنا أن « جهاز النطق الإنسانى أداة موسيقية وافية ». (٢) وأن اللغة العربية « لغة مقبولة فى السمع يستريح إليها السامع كما يستريح إلى النظم المرتل والكلم الموزون ». (٣) لذلك فالموسيقى أصل من أصول هذه اللغة، بل إن اللغة كأصوات هى فرع لنغم موسيقى عام « وليس فى هذا كبير مبالغة، فقد يحدث أن نستمع إلى مقطوعة شعرية من لغة لا نعرفها فنطرب طرباً غير متكلف لإيقاعها وموسيقاها وربما نستنبط جانبا من دلالتها ». (٤) وقد تسبق الهيئة الموسيقية ألفاظ القصيدة إلى ذهن الشاعر بل « فى الأعم تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ». (٥).

وإذا كان « الشعر وعاء التجربة النفسية الكاملة ». (٦) فإن « الموسيقا هى وعاء الشعر ». (٧) فالموسيقى هى الخاصية الأولى للشعر إذ « لا يسمع لفظ الشعر إلا انصرف الذهن أول ما ينصرف إلى موسيقاه ». (٨) فالإيقاع الموسيقى يعتبر أساس الإبداع الشعرى فثمة « ارتباط عضوى بين الشعر وموسيقاه ». (٩) حتى ليمكن أن نقول: الشعر هو الموسيقى « فليس الشعر فى الحقيقة إلا كلاماً موسيقيا ». (١٠) فالإيقاع فى النص يخدم باقى عناصره البنائية « فإذا كان فى الشعر عنصر لابد من الانطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى، يكون ذلك بالاحتكام إليه، خاصة حيث تتعطل قاعدة نحوية أو تضعف بنية صرفية، أو تغمض وجهة دلالية ». (١١) فالبنية الإيقاعية هى أوضح المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتى « فبيت الشعر هو قبل كل شيء شكل صوتى متكرر ». (١٢) لذلك كانت أكثر محاولات تذوق الشعر عن طريق علم الأصوات حيث دراسة الشعر من حيث النبر، والامتداد أو المدى الزمنى، والارتفاع والانخفاض، والجرس أو الطنين إذ « لكل حرف من الحروف الصامتة Con-sonne جرس Timbre خاص ». (١٣).

فالشعر لحن جميل ومن أقدم تعريفاته أنه « قول موزون مقفى ». (١٤) والوزن أو الإيقاع ربط

---

(١) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - صـ٨.

(٢)، (٣) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - صـ١٦، ٢٨.

(٤) د.صلاح رزق: أدبية النص - صـ ٢٢١.

(٥) سارتر: ما الأدب - صـ٨.

(٦) د.يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - صـ ٧٥.

(٧) د.النعمان القاضى ود.وحيد الجمل: موسيقا الشعر العربى - دار الثقافة للطباعة والنشر - ١٩٨٠ - ص٥.

(٨) د.عبدالواحد علام: اتجاهات نقد الشعر - صـ ١٥.

(٩) د. رجاء عيد: الشعر والنغم - صـ ٩.

(١٠) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - صـ١٧.

(١١) محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات - صـ ١٩.

(١٢) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ ٢٦.

(١٣) د.برويز ناتل خانلرى: حول وزن الشعر - المجلس الأعلى للثقافة - صـ ١٣٦

(١٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر - شرح محمد عيسى منون - المطبعة المليحية القاهرة ١٩٣٤ - صـ ١٣.

الشعر بفنون أخرى «فالشعر منذ نشأته الطبيعية مرتبط بفنين آخرين، فن الرقص وفن الموسيقى». (١) وعند النظر بالإجمال إلى الشعر من حيث عناصر بنائه فإنه يجعل الصوت والصورة أساسيه، وإذا كان الضوء أو اللون أو الصورة هى التشكيل المكانى للقصيدة فإن الإيقاع أو الموسيقى أو الصوت هو التشكيل الزمانى لها «فالصوت نبض قلب القصيدة، بل هوجهاز تنظيم نبضاتها، والصوت في الشعر نقصد به الإيقاع، ومن ثم كان فى الشعر ألزم، تخلو القصيدة من الصورة ولكن لا قصيدة تخلو من الإيقاع. كل شعر إيقاع ولكن ليس كل شعر صورة». (٢) حتى فيما يسمى بقصيدة النثر، والتى قيل فيها: إنها حطمت آخر معاقل القصيدة العمودية وهو الإيقاع، فإننا أيضًا لا نعدم فيها إيقاعًا داخليا يدب أو يسرى فى حنايا الحروف وصفات الأصوات اللغوية.

فالأسلوب واللغة والصورة عناصر قادرة على خلق النص وإبراز دلالته لكن الإيقاع يعمق هذه الدلالة، فالشعر «تصبح فيه اللغة مع الإيقاع قادرة على خلق دلالات أعمق». (٣) إذ لو فرطنا عقد بيت من الشعر وجعلناه نثراً لتغير معناه ودلالاته مثل قول نزار قبانى: «فأنا نفخت النار فيك/ وكنت قبلي زمهريرا.. لو قلنا بدلاً من ذلك: فأنا نفخت النار فيك وكنت زمهريراً قبلى، لماتت الجملة من ناحية الانسجام الموسيقى». (٤)

إذا كانت كل وسائل تشكيل النص الشعرى من أسلوب ولغة وصورة تكونت كلها لقاء تحقيق الصدق الشعورى للتجربة فإن هذا الصدق «لا يبدو كاملاً فى الشعر إلا إذا اكتمل فيه الإيقاع الموسيقى». (٥) حيث إن التشكيل الموسيقى يعتبر أهم الوسائل فى تهيئة المتلقى نفسيا لاستيعاب دلالة النص «فاعتماد كل جزء موسيقى على الأجزاء الأخرى: هو النتيجة الطبيعية لنوع من التهيؤ النفسى». (٦) ثم فى النهاية تقوم الموسيقى بعملية تجميع لكل العناصر المشتركة فى إنتاج الدلالة فى النص وفى تحقيق الأثر النفسى فى المتلقى «لأنها تؤلف العناصر لتتمكن من القيام بدورها فى تأثير موحد». (٧) فالنص دون موسيقى غير ذى فائدة إذ «لن تجدى الكلمات تأثيراً دون موسيقى الشعر، رغم أن كل الكلمات فيها قدر من النغم». (٨)

بالأحرى.. يمكن لنا أن نقول: إن الشعر والموسيقى أول ثنائية فى تاريخ الحضارات، فالعلاقة بين النغم والكلام علاقة قديمة، فقد أحس الإنسان بالقدرة على تذكر الموزون وترديده دون إرهاق للذاكرة «وقد علل مؤرخو الأدب العربي كثرة ماروي لنا من أشعار القدماء العرب إذا قيس بما روى من نثرهم، بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون، ولعل السر فى هذا هو ما فى الشعر من انسجام المقاطع». (٩) ففكرة الإيقاع Rythme هى الفكرة الغالبة على جنس الشعر «فإن تطور الشعر العربى قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمنظور المرحلة للإيقاع». (١٠)

---

(١) د.محمد النويهى: قضية الشعر الجديد - دار الفكر مكتبة الخانجى - ط٢/١٩٧١ - صـ٣٧.

(٢) د.محمد العبد: مجلة فصول (مجلة النقد الأدبى) الإصدار الثالث - ربيع وصيف ٢٠٠٢ عدد ٦٢ - صـ١٣٦.

(٣) انظر: د.طه وادى: شعر ناجى.. الموقف والأداة - صـ٧١.

(٤) ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة - صـ١٣٨.

(٥) أ.سيد قطب: كتب وشخصيات - دار الشروق - ط٢/١٩٨١ - صـ٤٧.

(٦) د.شكرى عياد: موسيقى الشعر العربي - دار المعرفة - ط١/١٩٨١ - صـ١٤٢.

(٧) د.محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعرى - صـ١٨٧.

(٨) د.أحمد عبده إسماعيل: عبدالله البردونى: حياته وشعره - صـ٢٧٣.

(٩) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - صـ١٢.

(١٠) د.محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٥ - صـ٢٢.

عله من نافلة القول هنا أن لفظ الإيقاع فى الأصل من مصطلحات علم الموسيقى، لا من مصطلحات علم اللغة أو علم الشعر والعروض بصفة خاصة. والإيقاع طاقة واسعة عامة تشمل كل ضروب الكلام، والوزن فرع خاص بالشعر؛ لأن الإيقاع موجود فى الشعر والنثر. فالإيقاع «ظاهرة صوتية أعم من الوزن فى الكلام المنظوم». (١) وفى اصطلاح الشعر هو عبارة عن هذا القرار الموسيقى الذى «يتولد من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية هى التفعيلة، التي تتردد على مدى البيت، ومن ترددها ينشأ الإيقاع». (٢) والشعر العربى بهذا الإيقاع يبدو كالسيمفونية المتكاملة المحتوى، فيها نغمة التكوين ولحن المحتوى «ومتى تمكن الشاعر من الوصول إلى الوحدة الفنية بالانسجام الموسيقى، فقد وفق كما يوفق الموسيقار فى قطعته». (٣) لذلك «يقول شاعرنا فى تصدير ديوانه الجميل (طفولة نهد) الذى يمثل في كل صفحة من صفحاته وفي مظهره آيات من الرشاقة النثرية الساحرة: (إن الشعر هو كهربة جميلة لا تعمر طويلاً تكون النفس خلالها - بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة - مسربلة بالموسيقى، ومتى اكتست الهنيهة النفسية ريش النغم كان الشعر». (٤) لذلك لا جناح علينا إذ تخيلنا أن الإيقاع بالنسبة «للعمل الشعري يمكن أن يقارن - فى أهميته ومنهجيته معاً - بطريقة الموسيقى فى تلحينها لنص أغنية». (٥) أو أن «الإيقاع الشعرى يماثل الإيقاع في الموسيقى». (٦)

---

(١) محمد الهادى الطرابلسى: فى مفهوم الإيقاع - حوليات الجامعة التونسية - ١٩٩١ - صـ ٣٢.

(٢) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - صـ ٤٤.

(٣) د.يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - ص ٧٦.

(٤) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - ص ١٨٤.

(٥) ل.أ. تيموفييف: أسس نظرية الأدب - موسكو ١٩٧١ - صـ ٢٧١.

(٦) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - ص ٣٠.

المبحث الأول
موسيقى الشعر لدى نزار قبانى

* في الموسيقى الخارجية والداخلية..

الإيقاع فى الشعر العربى نوعان: (داخلى وخارجى). والإيقاع الخارجى: يقصد به أوزان الشعر وعروضه فيما يسمى بإيقاع الإطار، أما الإيقاع الداخلى: فهو تلك الموسيقى الداخلية المتولدة من علاقات الكلمات والأصوات داخل النص، حيث قامت دراسات حديثة فى دراسة الإيقاع العربى بالارتكاز على علم اللغة الصوتى واللسانيات - مثل الدراسات الغربية - من أجل اكتشاف عناصر أخرى فى إيقاع الشعر غير تلك التى عرفها علم العروض العربي القديم، وتوصلت إلى أن إيقاع الشعر العربي إما أن يكون «كميا يعتمد على توالى المقاطع، أو كيفيا يعتمد على توالى النبر والارتكاز». (١) وبين هذه الثنائية الموسيقية من الداخل والخارج يحاول الشاعر أن يوافق في نصه حتى تتحقق شعرية الإيقاع «فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتى الخارجى، المتمثل فى الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل عادة ما يسمى بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرمونى الكامل للنص الشعرى» .(٢) فالموسيقى الخارجية «من شأنها أن تفرز فى أعلى مستوياتها سطحا متشكلا ناجزا وخارجيا واضحا يتمثل فى الوزن، أو البنية الإيقاعية الإطارية، فى حين ينمو المستوى التكوينى نحو تأسيس بنية الداخل الإيقاعية المتحركة الحية المستعصية على الرصد الخارجى والتقنين النظرى نظراً لعدم استقرارها على حال محددة، إذ تتحرك فى كل الاتجاهات حتى تتغلغل في جملة أبنية النص، وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة». (٣)

أما الدراسات البلاغية لدى القدماء فقد اقتصرت فى تناول موسيقى الشعر على دراسة الأوزان والقوافى، ويتجلى ذلك فى تعريف قدامة للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى.. لكن مفهوم الإيقاع لدى نقاد العصر الحديث اختلف «فليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه». (٤) فما يسمى - قديماً - بالوزن فى الخارج يقابله - حديثاً - الإيقاع فى الداخل. فالإيقاع نسيج تبرزه العلاقات بين مختلف مستويات النص «والإيقاع هو الموسيقى الداخلية التى تقابل الوزن الخارجى». (٥) فلقد اتفق قديماً على أن الشعر يقوم على أربعة أركان (اللفظ، المعنى، الوزن، القافية) فهذا حد الشعر لدى النقد القديم لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية كأشياء - مثلاً - اتزنت في القرآن الكريم، فللقصيدة وزن يتشكل فى إطاره البيت الشعرى تاما ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً. لكن «موسيقى القصيدة فى النقد المعاصر قسمان، خارجية: يحكمها العروض وحده، تتمثل فى الوزن والقافية، وداخلية: تحكمها قيم صوتية باطنية». (٦) والموسيقى الداخلية بدورها تنقسم إلى جانبين مهمين: اختيار الكلمات وترتيبها، المواءمة بين الكلمات والمعانى التى تدل عليها «على أن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما

---

(١) د.السيد محمد البحراوى: البنية الإيقاعية فى شعر السياب - مجلة فصول مجلد ٤ - عدد ٢ - ١٩٨٤ - صـ٢١٣.

(٢)، (٣) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ ٢٩.

(٤) محمد الهادى الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات - صـ ١٩.

(٥) د.محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - ١٣٦.

(٦) انظر د.شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - صـ ٧٨.

تضبطه قواعد علمى العروض والقوافى، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم فى الحروف والحركات.. وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء». (١) حيث يختار الشاعر الألفاظ التى تتوافق فيما بينها من حيث الإيقاع المجرد، لتكون فيما بينها إطاراً أو شكلاً موسيقيا، وهو ما يسمى بالوزن أو البحر، وتتوافق فيما بينها من حيث الجرس أو الصوت، حيث يراعى نوعاً من التوافق الصوتى بين مخارج حروف الكلمات والجمل، ويسمى علماء البلاغة ذلك بالفصاحة قديماً فقد «قال ابن دريد في الجمهرة: اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت؛ لأنك إذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرسا واحداً وحركات مختلفة». (٢) والقوانين التى يخضع لها الشاعر بعامة فى تأليف النص هى قوانين التوافق الصوتى وعدم التنافر، ومن هنا تتمثل الموسيقى الشعرية - فى رأى البحث - فى إطارين أساسيين:

- الأول: التوافق الإيقاعى الخارجى الذي يمثله الوزن.
- الثانى: التوافق الصوتى الذي يتمثل فى تناسق مخارج الحروف فى الكلمات. ويتمثل هذا التوافق الصوتى فى النص فى مظهرين مهمين:

١- توافق صوتى: يختار فيه الشاعر كلمات بعينها ليحدث بها جرساً عبر الترصيع والتكرار والترديد أو الجناس الصوتى.

٢- توافق صرفى: يتحقق من خلال الإيقاع الداخلى للكلمات، حيث توافق الموازين الصرفية للمفردات فى البيت الشعرى.

لذلك فلعبة التشكيل الموسيقى عبر الأصوات والحركات ما هى إلا عملية هندسة فنية، وفى ذلك يقول نزار قبانى: «الشعر هندسة حروف وأصوات، نعمر بها فى نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلى، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها». (٣) ويمكن تقسيم موسيقى الشعر عامة كما يأتى:

(١) خارجية (الإطار): حيث الوزن والقافية.

(٢) داخلية (الإيقاع): بين الأصوات والحروف وهذه تنقسم إلى:

أ - ظاهرة: التنسيق أو التوافق والتماثل الصوتى بين مخارج الحروف وهى قسمان (عالية الجرس، هادئة الجرس).

ب - خفية: مرتبطة بمعانى الأصوات ودلالاتها، وهى نابعة من فكرة محاكاة الحروف الصوتية لأصوات الطبيعة ؛ لذلك هى أكثر ارتباطًا بالحالة الشعورية.

هكذا يمكن أن نقول:إن الشعراء لم يقتصروا على الموسيقى الظاهرة بل عمدوا إلى الموسيقى الخفية، وهو نوع جديد من الموسيقى يمكن أن نسميه (التمثيل الصوتى للمعانى) ويسميه الأوروبيون (الأنوماتيوبية) ومعناها المعجمى: تشكيل من الكلمات يحاكى صوتيا الشىء المتعلق به، حيث إن الشعراء «ينظمون كلمات متعددة فى جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق بإيقاعاتها وتنغيمها فكرهم وانفعالهم». (٤) وعل علماء اللغة العرب هم الذين أشاروا إلى ظاهرة التمثيل الصوتى للمعانى لكن البلاغيين والنقاد لم يلتفتوا إليها، فمن اللغويين ابن

---

(١) د.شوقى ضيف: فى النقد الأدبى - صـ٩٧.

(٢) السيوطى: المزهر فى علوم اللغة وأنواعها - تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - دار إحياء الكتب العربية - ط ٢ - جـ ١٩١/١.

(٣) نزار قبانى: الشعر قنديل أخضر - صـ٣٩.

(٤) د.محمد النويهى: الشعر الجاهلى - صـ٣٠.

جنى يقول: «فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها». «وقد يضيفون إلى ا ختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها، ترتيبها وتقديم ما ضاهى أول الحدث، وتأخير ما يضاهى آخره، وتوسط ما يضاهى أوسطه، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود». (١).

فاللغة العربية تقوم على قدر كبير من محاكاة الأصوات للمعانى، فهناك أصوات تتميز بالعذوبة والرقة لتناسب معانى رقيقة هادئة مثل السين والباء وغيرها من الأصوات المهموسة، وهناك أصوات تتميز بالعنف والتضخيم والتفخيم لتناسب معانى عنيفة كالهجاء والفخر والحماسة ومن هذه الحروف العنيفة: ص. ض. ط. ظ. ق. «والشاعر يحاول أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها فى المعانى الهادئة الرقيقة فكما قسم المعنى إلى عنيف ورقيق يمكن أن تقسم الحروف إلى قسمين، أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم صفاتها ووقعها فى الآذان». (٢) لذلك نجد بعض الحروف الصوتية وقد ارتبطت بأغراض أو موضوعات معينة فمثلاً «القاف قد تجود في الشدة والحرب، والدال فى الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء فى الغزل والنسيب».(٣) «علاوة على التأثير الخاص الذى يحدثه كل حرف من هذه الحروف المصوتة والصامتة فى ذهن المستمع، فإن كيفية تركيب ورعاية ذلك كله مع بعضه البعض فى غاية الأهمية أيضاً، فالذهن يشعر بالمتعة دائماً من سماع الأصوات المتشابهة أو المتقاربة». (٤) لذلك يجب على الشاعر فى تشكيل نصه مراعاة تمثيل الحروف للمعانى وصفات الأصوات فمنها الانفجارى: التي يقفل فى نطقها مجرى الهواء كلية وينفتح فجأة، ومنها الاحتكاكى: التي لا يقفل فى أدائها مجرى الهواء، بل يضغط ويضيق، ومرور الهواء من هذا المكان الضيق يخرج صوتاً محتكا.. ومنها المهموس، ومنها المجهور التى تفيد أكثر في الوضوح «فالجهر يلعب دوراً إيجابيا فى وضوح الصوت، فى حين يجسد الهمس دوراً سلبيا له». (٥)

يجب على الشاعر هنا التوفيق فى كل هذه العلاقات الداخلية التى تحكم موسيقى الأصوات «فالمهارة هنا فى حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات فى نوتته». (٦) وذلك ما نلمحه جليا فى جل شعر نزار قبانى، ولنطالع معاً قوله:

ماذا أقول له، لو جاء يسـألنى	إن كنت أكرهه أو كنت أهـواهُ؟
ماذا أقول، إذا راحت أصابعـه	تلملم الليل عن شعرى وترعاهُ؟
رباه.. أشياؤه الصغرى تعذبنى	فكيف أنجو من الأشياء..رباهُ؟ .(٧)

المعني الذى يجتهد الشاعر فى إبرازه هو لوعة الحب بين الفراق ماضياً واللقاء حاضراً كطرفى تناقض يجسده التمزق بين كره وهوى.. والشاعر يحاول أن يوافق بين هذه المعانى

---

(١) ابن جنى: الخصائص – صـ١٥٧، ١٦٢.

(٢) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – ٤٣.

(٣) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث – ٤٤٣.

(٤) د. برويز ناتل خانلرى: حول وزن الشعر – ١٤٠.

(٥) د.قاسم البريسم: منهج النقد الصوتى فى تحليل الخطاب الشعري.. الآفاق النظرية وواقعية التطبيق – دار الكنوز الأدبية، بيروت – ط ١/ ٢٠٠٠ – صـ ٤٠٩.

(٦) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – ٤١.

(٧) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٥٠٤.

الموزعة وبين أصواتها في النص.. فيركز على القافية بما فيها من روى الهاء وهو من الحروف الحلقية التي تحتاج جهداً فى نطقها، وما يسبقه من حرف لين ممتد يوحى بالتراخى والتباطؤ، فاجتماع حرف لين مع هاء فى قافية يعنى التأوه المتباطئ مع امتداد النفس نحو السكوت.

كذلك لا يخفى على عين القارئ ولا يعز على أذن السامع ذلك الترصيع الجميل فى البيت الثالث حيث كلمة (رباه) أوله وآخره، ومن المعلوم أن «تردد بعض الحروف أو الكلمات يكسب الشعر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه،ومثل هذا مثل الموسيقى حين تردد فيها أنغام بعينها فى مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسناً». (١) وغير منكور اعتماد نزار فيها على وسيلة موروثة من وسائل تشكيل الصورة عبر الإيقاع وهى الجناس، وهو «عبارة عن تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة فى مواضع مختلفة». (٢) وما في أصوات الكلمة من إشعاع يفيد معنى الحالة فالراء «صوت لثوى مكرر مجهور». (٣) يفيد التكرار والوضوح، والباء صوت يناسب – كما سبق – معانى رقيقة كالغزل، وتشديده يفيد التضرع المتباطئ الممتد. والألف حرف مد يفيد الوضوح والبطء ثم الهائية الحلقية.

وسيلة أخرى – تلف البيت بكامله – من وسائل تشكيل البنية الإيقاعية اتكأ عليها نزار من موروثه الشعرى أيضاً، محاولاً من خلالها تجاوز جانبها الشكلى الذى عجت به نماذج الموروث كحلى زخرفية موسيقية شكلية لا تخدم بنية الدلالة فى النص وهي فى كلمة (رباه) بين المصراعين حيث رد العجز على الصدر بأن «يكون أحدهما فى آخر البيت، والآخر فى صدر المصراع الأول». (٤) وقد عرف شعر نزار لهذا الفن البديعى الموسيقي دوره فى إبراز مضامين شعره تكثيفاً لها بما يأخذ على المتلقى كل سبيل لمعايشتها؛ لأنها تعتمد على التكرار وترديد إيقاع بعينه يظل يتردد في نفس المتلقى حفظاً للمشهد النفسى والجمالى. جدير بالذكر قبل مغادرة الشاهد التنويه على خلو المقطع من الأصوات التى تناسب كل معنى عنيف.

«قتلناك.. يا آخر الأنبياءْ..

قتلناك.. ليس جديداً علينا/ اغتيال الصحابة والأولياءْ..

فكم من رسول قتلنا/ وكم من إمام ذبحناه وهو يصلى صلاة العشاءْ..

فتاريخنا كله محنة../وأيامنا كلها كربلاءْ..

يتم إشباع توقع القراء بالقرار الموسيقى المعتمد على التوازى والتكرار بشكل منتظم: أنبياء، أولياء، عشاء، كربلاء. كافية بامتدادها لتحقيق هذا الإشباع. وتكرار كم الدالة على الكثرة على هامش التعجب، وتوازى الصيغتين الختاميتين (تاريخنا.. أيامنا) كل ذلك يشعل البيانات الجمالية للنص حتى تصبح ملموسة فى متناول يد جميع القراء، يتذوقونها باستمتاع، وينفعلون لها باستغراق». (٥)

ترانـــــى أحبك؟ لا أعلمُ..	ســؤال يحيط بـه المبهمُ.
وإن كان حبى افتراضاً، لماذا	إذا لحتِ طاش برأسى الدمُ؟
وحار الجواب بحنجرتــى ..	وجف النداء.. ومات الفـمُ.
وفر وراء ردائك قلبــــى..	ليلثم منـك.. الـذى يلثـمُ. (٦)

---

(١) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – ٤١.

(٢) د.إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ – صـ١٩٨.

(٣) د.كمال بشر: علم اللغة العام.. الأصوات – دار المعارف – ط ٦/ ١٩٨٠م – صـ١٢٦.

(٤) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة – دار إحياء التراث العربي – بيروت – ط ١٢/ ٤٠٧.

(٥) النص، وإن كان يبعد عن الغزل، منقول عن د.صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري – صـ٢٨ ، ٢٩.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٢٢/١.

وهذه القطعة تنتمى إلى بحر المتقارب، وتفعيلته المكررة (فعولن)، وهى تكرر أربع مرات كل شطر، وإيقاع هذا البحر صاعد، حيث يتحقق من خلال مقطع طويل ثم يؤكده مقطع قصير، وتكرير هذا النغم أربع مرات فى كل شطرة يمنحه طاقة إيجابية هائلة، ونزار قبانى هنا يستغل جميع إمكانات بحر المتقارب من حيث التلاؤم الصوتى والموسيقى، ففى أضرب الأبيات تم حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصير (فعولن.. فعو)، أما فى الأعاريض يحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة في بيتين فقط (الأول والثالث) أما البيتان الثانى والرابع فأعاريضهما تامة (فعولن) مما يفيد فى تمام التوافق الصوتى والإيقاعى فى الأبيات.

تكثر بالأبيات على المستوى الكيفى المقاطع المغلقة المنبورة مما يعطى معدلاً نغميا هادئا أو ضعيفاً، البيت الأول تكثر به الصوائت المفتوحة، والبيت الثالث تكثر به الصوائت المغلقة، البيتان الثانى والرابع تتساوى فيهما الصوائت مفتوحة ومغلقة؛ مما يعطينا أكبر قدر من التنوع الموسيقى فى المقطع .والقافية بمجيئها مضمومة استطاعت أن تقوى - بصورة محسوسة - النغمة الهادئة للأبيات.. كما تتحقق نسبة من التناغم الموسيقى من خلال التماثل والتوافق بين الصوامت والصوائت والحركات والسكنات والمقاطع فى الأبيات، نجد ذلك التوافق الإيقاعى بين العروض والتركيب (النحو) فى البيت الثالث:

وحار الجواب.. بحنجرتى	وجف النداء.. ومات الفم.
//٥/٥//٥/.. //٥/ /٥// //٥	//٥/ //٥/.. //٥/ //٥/٥//٥.

فالجمل التركيبية تتفق والتفاعيل العروضية. ولو أخذنا فى الاعتبار ظاهرة التناسق داخل البيت والتى تتم بين المقاطع التى يلتقي فيها الإيقاعان الصوتى والموسيقي، نجد السيمترية تظهر بين شطرى البيت، فالموافقة موسيقية بين الحركات والسكنات، وصوتية حيث الحروف الانفجارية والاحتكاكية متساوية أو موزعة بالتساوى على الشطرين، فالأحرف الانفجارية مثلاً خمسة أصوات فى كل شطر، فالتناسق كلى صوتيا وموسيقيا، ومن خلال هذه الظاهرة وعبر لعبة التكرار والمعاودة بين التفاعيل تتعود الأذن على تميز خاص لنغمة موسيقية منتظمة مع تدفق المعانى.

هذا التوافق بين الإيقاع والصوت قابله تناسق جديد من نوع تركيبى بين بنى نحوية بالنص على نحو شبه منتظم مثل مجىء القوافي الثلاث الأول فواعل، والبدء بحرف العطف الواو فى الأبيات الثلاثة الأُخر، وحضور ياء المتكلم فى العروضين الأخيرتين، هذا التناسق النحوى يسهم بدوره فى عملية التوافق الإيقاعى والصوتى لقاء توافق أكبر مع البنية الدلالية بالنص وبلورة الدفقة الشعورية على نحو اتساق جميع البنى الأسلوبية وتلاحمها فى بوتقة القصيدة.

تعتبر الموسيقى التركيبية هى موسيقى الوزن والقافية، لكن نزار قبانى حاول ربط هذه الموسيقى بالحالة النفسية التى يصدر عنها، فبرزت لديه الموسيقى التعبيرية (التصويرية) وهى أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية عن طريق إيحاء موسيقى الألفاظ المشعة (كدلالة وانفعال) فقد تميزت أشعار نزار بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية. (*).

نحن إذن أمام شاعر ينتقى ألفاظاً توازن موسيقاها حجم موصوفاتها، باعتمادها على الألفاظ

---

* انظر نفس البحث صـ ٧١، ٧٢

ذات الدلالات الصوتية، وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية، فتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن الخارجى وحركات القافية لتعطى لنا فى النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالى، يقول نزار قبانى فى المقطع الأول من (القصيدة الشريرة) بديوان (قصائد من نزار قبانى):

مطر.. مطر.. وصديقتها — معها ولتشرين نواحُ

والباب.. تئن مفاصله — ويعربد فيه المفتاحُ

شىء بينهما.. يعرفه — اثنان.. أنا والمصباحُ

وحكاية حب لا تحكى — فى الحب يموت الإيضاحُ. (١)

من القراءة الأولى لهذا المقطع سوف نحس فيه بإيقاعات نافرة قلقة مثارة بطريقة حادة، وسوف نقرأ فيها هذا المعنى، معنى القلق والتحفز والتوتر، وسنشعر معه بتوتر انفعالاتنا وإثارة غير عادية فى حواسنا.. وإذا بحثنا عن عناصر هذا التهييج الحسى فسوف نراه أولاً فى استخدامه المزدوج لتفعيلة المتدارك «فاعلن» فى صيغتها الخببية المزحفة (فعلن) بتسكين العين وتحريكه، وهو إيقاع يستمد مقوماته من اسمه (الخبب) الذى هو نوع من العدو؛ نظرا لما فى هذا الإيقاع من تدفق وسرعة، وسوف نراه ثانيا فى اعتماد الشاعر على الكلمات ذات الدلالة الصوتية التى تتناسب وتوتر الانفعال الذى قارب أن يصل لدرجة الحصر.. (مطر،مطر، نواح، تئن، مفاصله، يعربد المفتاح، المصباح).. وسوف نراه ثالثاً فى اعتماد الشاعر على شكل من القافية المتتالية فى تداخلها، تلك القافية المنتهية بالحاء بعد المد فتكون بمثابة الفحيح الانفعالى الناجم عن حدة الانفعال المتوتر. فالشاعر ربط بين (جماليات اللغة، إيحاءاتها الإيقاعية، إيحاءاتها المعنوية)، حيث يملأ المقطع بإيقاعات تلعب دور البطولة بهذه الموسيقى التصويرية التى تشيع جوا من الإثارة فى فيلم رومانسى عبر التكرار النغمى والتركيبى بما يشيع جوا من موسيقى تلعب فيها التقفية الداخلية جوا يجمع بين النزوة المكتمة تجاوباً بين الحواس والأشياء فى (تئن مفاصله) وبين الحركات الانفعالية في (يعربد فيه المفتاح). كذلك نراه أخيراً فى ذلك الجناس التام بالبيت الأخير بين (حب – الحب) وقد استخدمه نزار على شكل جديد أعطى جرساً موسيقيا عذبا. حيث كان «الجناس صورة من الصور البديعية سيئة الطالع، وسبب ذلك إسراف الشعراء فى عصور التكلف فى استخدامها؛ مما ألقى عليها ظلا ثقيلاً من سوء السمعة، لكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفا جديداً يثرون به الجانب الموسيقى فى القصيدة». (٢)

والحق.. أن نزار قبانى تمتع بموهبة موسيقية بدت على قدر كبير من الإجادة، فقد عنى بموسيقاه الشعرية (خارجية وداخلية)، فتنوعت موسيقى شعره بين أكثر بحور الشعر العربية، بسيطها ومركبها، كما تجلت فى موسيقاه عذوبة النغمة ورقة الإيقاع، وتناسق اللحن، ومن ثم فقد شدا بعدد كبير من قصائده عدد كبير من كبار المطربين والمطربات العرب.

*** من وسائل التعبير الموسيقى..**

حروف المد..

«اللغة فى النثر بمثابة الخطوات فى المشى وسيلة ينتهى دورها بأداء الغرض منها، أما فى الشعر فهى بمثابة الخطوات فى الرقص، غاية لا يستهدف بها شئ آخر وراءها». (٣) من هنا

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١/٣٥١.

(٢) د.على عشرى زايد:دراسات نقدية فى شعرنا الحديث – مطبعة العمرانية، القاهرة –٢٠٠١–صـ ١٢٠.

(٣) بول فاليرى: الرؤية الإبداعية– ترجمة/أسعد حليم – نهضة مصر ١٩٦٦– صـ٣٦.

نخلص إلى أن للأصوات المنطوقة قيمة واعتباراً فى لغة الشعر، وأن الشاعر فى اختيار ألفاظه لابد أن يراعى للفظ صفات حروفه وخصائصه بهدف أن تكون الكلمة المختارة أكثر تناسباً فى استدعاء حالاته النفسية ونقلها للمستمع. حيث إنه «قد ترتبط الألفاظ بالدلالات فى الحالات النفسية» .(١) فبعض الأصوات اللغوية لها إيحاءات خاصة فى بعض السياقات الدلالية، والحرف اللغوى له دلالة نفسية حيث يعكس الحالة الشعورية للشاعر، وحروف اللغة العربية تختلف فيما بينها بحسب حالات الحزن والفرح، ،وقد قيل: «لبعض الأصوات اللغوية إيحاء خاص، فحروف المد مثلاً فى سياقات معينة تقوى من إيحاء الكلمات والصور فيفيد طول المدة ونقلها والضيق بها، وخلو كلمة من هذه الحروف يفيد السرعة». (٢)

واختيار الشاعر لأصواته التى تناسب المعنى وتوائم الحالة النفسية دليل على تمكن الشاعر من لغته وخبرته الطويلة بها، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إيحاءً يكاد يكون لا شعوريا. وشعراؤنا القدامى اهتدوا إلى هذه النظرية الإيحائية بفطرتهم الخالصة كأبى العلاء المعرى فى قوله:

عللانى، فإن بيض الأمـــــانى فنيت، والظلام ليس بفانِ

حيث يعكس تلك المفارقة العجيبة بين قصر أوقات السعادة وطول أوقات التعاسة، حيث خلت كلمة «فنيت» من أصوات المد لتناسب سرعة النطق بها سرعة فناء بيض الأمانى، بينما حرف المد فى «فان» يبطئ النطق ويوحي بطولها وامتدادها ليناسب طول انقضاء الظلام الممتد الـذى لا نهاية له. (٣)

وقد برع نزار قباني فى استخدام حروف المد التى تشع الحس النفسى البطىء الرتيب الذى يتناسب مع المعنى الشعرى، ويتوافق مع الشعور الذاتى، فنراه يصور حالته الحزينة عندما رأى حبيبته ذات ليلة فى أحد الكباريهات ترقص مع السوى أى مع حبيب سواه وتملؤها النشوة. فقد استطاع الشاعر أن يكونْ إيحاءات نفسية موسيقية تتناسب وحالته من تراخ وبطء ووهن مما يعطى دلالة شعورية بالضيق والألم والمرارة:

هذا المساء..
بحانة صغرى رأيتك ترقصينْ
تتكسرين على زنود المعجبينْ
تتكسرين.. وتدمدمينْ..
فى أذن فارسك الأمينْ..
لحناً فرنسى الرنينْ..
لحنا كأيامى حزينْ.. (٤)

بالإضافة للموسيقى النابعة من الوزن الشعرى نجد كثرة حروف المد، بحيث لا نجد كلمة خلت من حروف المد سوى «رأيتك - لحناً» حتى كلمة (رأيتك) نجد فيها حرف اللين «الياء» مما يناسب حالة حزن الشاعر ومرارة إحساسه، وتتنوع حروف المد فى المقطوعة مما يعطى إحساساً بامتداد الحزن واستمراره.

كذلك فى قصيدة أخرى نجد حروف المد وقد تجمعت مع عوامل الموسيقى الأخرى لتشكيل بناء موسيقيا يعطى إيحاءات نفسية تكون لحنا يتناسب مع تجربة الشاعر الباكية، حيث تصور فداحة الفجيعة وعمق المأساة وثقل الحمل.. وحروف المد - حيث تستغرق وقتاً طويلاً نسبيا فى

(١) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ-مكتبة الأنجلو المصرية- الطبعة الأولى ١٩٥٨- صـ٦٦.
(٢) محمد محمود عيسى: فى النقد الحديث المعاصر- صـ ٣٤١.
(٣) انظر.. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - دار نهضة مصر، الفجالة ١٩٧٩- صـ٤٣٨. (بتصرف).
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١ - صـ ٣٢٥.

نطقها - تعطى المتلقى إحساساً بطول المعاناة عبر إيقاع بطىء ممتد كئيب، فيقول فى قصيدة (نهر الأحزان..):

عيناك.. كنهرى أحزانِ..

نهرى موســـــيقى.. حملانى لوراء.. وراء الأزمـانِ.

نهرى موســـــيقى قد ضاعا سيدتى.. ثم أضاعانى. (١)

تميل أصوات الشاعر وكلماته إلى الطول والامتداد ومنها تمتد القصيدة بشكل لافت كأنها تصير بصريا نحو الأبد واللانهاية أمام صلافة هذا العالم وهوله، وبكلمات متراخية بطيئة تعكس ما يجرى داخل نفس الشاعر من التهدم والانهيار.. ونرى الشاعر وقد فاق براعة وجمالاً عندما وفق في اختيار القافية المناسبة، فقد جمع بين حالته الشعورية الحزينة مع كثرة حروف المد واللين مع قافية النون الحزينة هى الأخرى، فإن قافية النون عرفها العرب قديماً بقافية الشجن، وهذا الحرف يسمى الحرف النواح. (٢)

كذلك نلحظ بجوار حروف المد حروفاً أخرى تشارك فى إبراز الحالة الشعورية الحزينة ولنقرأ:

جميع ما قالوه عنى.. صحيحْ.

جميع ما قالوه عن سمعتى

فى العشق والنساء قول صحيحْ.

لكنهم لم يعرفوا أننى

أنزف في حبك مثل المسيحْ. (٣)

علنا نلمح براعة الشاعر فى صياغته الصوتية ليكمل الصورة وتكون فى النهاية معبرة عن حالة الذبح والنزيف.ففى البيتين الأولين يأتى فى كل بيت بحروف مد ثم حرف التأوه والفحيح أو الذبح «الحاء»:

- البيت الأول: جميع ما قالوه عنى.. صحيحْ.
- البيت الثانى: جميع ما قالوه عن سمعتى.. فى العشق والنساء.. قول صحيحْ.

الترديد الصوتى..

هو أسلوب متوالد من الجمع بين اللغة والموسيقى، وتنبثق عنه صفة التناغم الصوتي، وقد نجح نزار فى صنع الألفة والارتياح بين أصوات كلماته بواسطة ذوقه وموهبته الشعرية.. فأتت الأصوات متآلفة فى شبه حالة عشق على حد رأى ابن عربى فى تفسيره قرب الحروف وبعدها فيما بينها. (٤) فنظام الحروف له قوانين تحكمه حيث إن «كل وحدة فى النظام الصوتيمى تحتل مواقع محددة فى علاقاتها بغيرها من الوحدات، فيكون بعضها أقرب أو أبعد من بعضها الآخر من حيث سماتها السمعية والنطقية». (٥) لأن أصوات الأبجدية متعددة المخارج، تختلف أوصافها بين المجهور والمهموس وبين الاحتكاكى والانفجارى وبين الشديد والرخو.. ومن خلال التناسق بين هذه المواصفات تأتى الألفاظ فى انسيابية وعذوبة وتسلسل يعطى جرساً ورنيناً موسـيقيا يقوى المعنى والمضـمون «لأن الشـعربلا موسيقى مجرد نثر».(٦) وعلنا نذكر قديماً استنكار النقاد العرب على امرئ القيس كلمة مستشزرات فى وصف شعر حبيبته فى معلقة

(١) نفسه - صـ ٤٠٨.

(٢) انظر.. على الجندى: الشعراء وإنشاء الشعر - صـ ٩٥.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١ - صـ ٧٥٩.

(٤) انظر.. ابن عربى: الفتوحات المكية: السفر الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ - تحقيق د/عثمان يحيى - صـ ٣٢٥.

(٥) ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللسانى - صـ ٢٦٩.

(٦) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ٤٣.

(قفانبك) قائلا: غدائرها مستشزرات إلى العلا. (١) كذلك رأى د/إبراهيم أنيس مأخذا على أحمد شوقى فى كلمة (خدعوها) فى قوله:

خدعوها بقولهم: حسناءُ ... والغوانى يغرهن الثناءُ.

حيث بها حرفا حلق (خ.ع) والبيت به حروف حلقية (ء. هـ. ق) فكان البيت ثقيلاً على الأذن. (٢) ومثل هذه المآخذ الصوتية نادرا ما نجدها لدى نزار، بل نجد لديه التناغم والانسجام الصوتى، ومن أبرز الشواهد النزارية على ظاهرة الانسجام الصوتى بقصائده الغزلية ما نقرأه من قصيدة «كلمات»:

يسمعنى.. حين يراقصنى ... كلمات.. ليست كالكلماتْ.

....

يحملنى معه.. يحملنى ... لمساء وردى الشرفاتْ.

....

يهدينى شمساً.. يهدينى ... صيفاً.. وقطيع سنونواتْ. (٣)

ففى هذه الأبيات نلمح انسيابية الأصوات وتوالدها من بعضها وكأنها أخوات أو أحباب.. وذلك لتوظيف ترديد حروف المد واللين، التنوين والتكرار، إلى جانب إيقاع البحر الخبب ووحدة القافية فى الأبيات. فقد اختفت مثلاً منها الحروف الثقيلة الحلقية فلم تأت إلا مرة فى البيت الأول (القاف) وفى البيت الثالث مرة. ونلحظ تكرار «السين» بكثرة وماله من صفير هادئ يريح الأذن. وبجواره حرف الصاد فى «صيفاً».

لم يبق سوانا.. فى المطعم..
شال الكشمير على كتفيك... يرف حديقة ريحانِ..
يدك الممدودة فوق يدى... أعظم من كل التيجانِ..
عيناك أمامى صافيتان... صفاء سماء حزيرانِ..
وطفولة وجهك مقنعة... أكثر من كل الأديانِ..
مادامت مملكتى عينيك... فإنى سلطان زمانى.. (٤)

وتقارب الحروف وفق خاصية الترديد الموسيقى، وبعض الحروف فى القصيدة يعطى انطباعاً بالحالة الشعورية للعلاقة العاطفية بين الشاعر ومحبوبته.. فالانسجام الصوتى انبعث فى القصيدة تماثلاً مع انسجام واقعى فى المطعم.

أأسافر دونك ليلكتى؟ ... يا ظل الله.. بأجفانى..
يا صيفى الأخضر يا شمسى ... يا أجمل.. أجمل ألوانى..
هل أرحل عنك وقصتنا ... أحلى من عودة نيسانِ؟
أحلى من زهرة غاردينيا ... فى عتمة شعر إسبانى.. (٥)

القصيدة بها من الأصوات والألفاظ ما يحمل طاقات إيحائية خاصة، فمادته الصوتية مشعة موحية بأجواء نفسية رحيبة، محملة بالقيم الفنية والجمالية.

لم يكن نزار فى استرفاده من موروثه الموسيقى عالة على أشكاله التي وقفت كثيراً قديماً عند حد الزخرفة، ولكن كانت له معها وفق الأوزان الخليلية ما سما بها إلى آفاق من التجديد وما طور به موسيقاه الغنائية.. ومن وسائل الإيقاع التى سمت بها بنى قصائده الفنية

---

(١) انظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – صـ ٣٩.
(٢) نفسه – صـ ٢١.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ١ – صـ ٣٨٨، ٣٨٩.
(٤) نفسه – صـ ٦٩١.
(٥) نفسه– صـ ٤٠٤، ٤٠٥.

موسيقيا ما استرفده من بديع البلاغة القديمة، وطور بها - شكلاً ومضمونا - بعض قصائده، مثل (حسن التقسيم) فى البيتين الآتيين:

إن الشفاه الصابرات أحبها ينهار فوق عقيقها الجبروتُ. (١)

تلك الدموع الهاميات أحبها وأحب خلف سقوطها تشرينا. (٢)

علنا نلمح فى البيتين، وهما من قصيدتين مختلفتين متباعدتين، ذلك التشابه الكبير فى التقسيم التركيبى، وحسن التقسيم فى هذين البيتين لم يقف عند حد الحلى والزخرفة البلاغية، بل جاء وفق دفقات شعورية، فلذات من ذات شاعرة، تحمل كل فلذة دفقة إحساس عميقة. فالبيتان متشابهان نحويا وإيقاعيا ففى البدء (إن - تلك) ثم (الشفاه الصابرات - الدموع الهاميات) و(أحبها - أحبها) وهكذا. وهذا التقسيم لم يأت مجرد حلية بديعية داخل منظومة الوزن بل تعدى ذلك إلى التعبير عن حالة مضطربة من دفقات شعورية متتابعة فى تفعيلات متوالية من البحر الكامل.

وليجعل نزار من الموسيقى قدراً من معايشة القارئ المتلقى لتجربته، ونوعاً من المنطقية فى التقبل حرص عبر بثه لمشاعره المختلفة أن تأتى زفرات من خلال حسن التقسيم وفق الجناس بين (أغنيك - الغناء):

مرحباً يا عراق.. جئت أغنيك وبعض من الغناء.. بكاءُ. (٣)

وحسن التقسيم هنا ليس زخرفاً من القول، بل سبحات فكر فى جنبات الموسيقى، والشاعر في البيت حقق عبر التكرار بالترصيع - بوصفه بنية إيقاعية - هذا الجانب الأكثر بقاء ومعايشة لدى المتلقى بين الفعل (أغنيك) والمصدر (غناء) «والترصيع فن بديعى موسيقى آخر يقوم على إغناء موسيقى البيت». (٤) كذلك استيحاء ما يسمى بالموسيقي التصويرية عبر إيقاع صورة التضاد بين الغناء والبكاء. حيث براعة التقسيم فى التشابه الوزنى والتضاد المعنوى.

كذلك نجد لدى نزار توفيقه فى مدى تحقيق التوافق بين البنى الإيقاعية والنحوية بقصائده التى توافرت لها مفردات ترتبط فيها المعانى بضوابط الحركات والأوزان «فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات التى تنتظم فيها حركات الإعراب وتتقابل فيها مقاطع العروض». (٥) ونلمح ذلك فى قوله:

ترانـــى أحبـــك.؟ لا أعلم ســـــؤال يحيط به المبهمُ.

وإن كان حبى افتراضاً لماذا إذا لحت طاش برأسى الدمُ؟.

وحار الجواب بحنجرتـــــى وجف النداء.. ومات الفـــمُ. (٦)

نلمح هنا هذا التوافق بين العروض فى قافية (المبهم، الدم، الفم) كبنية إيقاعية. وبين النحو (فكلها فواعل) كبنية تركيبية «وقد أشار جاكوبسون فى تحليله لقصيدة (القطط) لبودلير إلى أن العلاقة الوثيقة بين النحو والقافية يجب أن توضح، وأن تلاحظ القوافى: أسماء هى أم أفعال». (٧)

ومن خصائص استخدام نزار الموسيقى توافق الموسيقى الداخلية والخارجية، «ويتولد هذا التوافق من اتساق (ظلال الألفاظ والعبارات مع الإيقاع، وتناسقها جميعاً مع الجو الشعورى

---

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٣٠٦.

(٢) نفسه - صـ٧٥٦.

(٣) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٣/٣٩٣.

(٤) د.على عشرى زايد: دراسات نقدية فى شعرنا الحديث - صـ١٢١.

(٥) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - صـ٢٦.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٢٢.

(٧) محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - صـ١٤٦.

للقصيدة). ويتم هذا التناسق وفق مرحلة اختيار فنية عالية بين معطيات اللغة والموسيقى». (١) مثل استخدامه عاملى المد والتنوين كبنى لغوية إيقاعية، وتشكيل الموسيقى الداخلية منهما عبر السكن، حيث يستشف الشاعر حالة نفسية عامة أو شعورا إنسانيا غائما مثلما يأتى فى قصيدة (الدخول إلى هيروشيما) حيث يصور فى إحدى مقطوعاتها حالة الضياع الأبدى الذى يحسه قلبه في صورة السفر، والضياع تحت المطر، والتيه بين تدافعات الأمواج في بحر القدر، ورحلة بحث ضالة عن شواطئ ليس لها وجود ينتظر:

مبلل.. مبلل/ قلبى كمنديل سفرْ..
كطائر.. ظل قروناً ضائعاً تحت المطرْ..
زجاجة.. تدفعها الأمواج فى بحر القدرْ..
سفينة.. مثقوبة.. تبحث عن خلاصها،
تبحث عن شواطئ لا تنتظرْ.. (٢)

فالمد فى (منديل، طائر، قرونا، ضائعاً، زجاجة، الأمواج، سفينة، مثقوبة، خلاصها، شواطئ، لا) يوحى بالامتداد واللاتناهى فى رحلة ضياع الشاعر وضلاله. ويعضد من ذلك أن تأتى القافية منتهية بحركتين فساكن لتوحى بنغمة سريعة تناسب تحولات الحياة بالشاعر من منعطف لآخر عبر رحلته، جسدها فى الانتقال من صورة منديل سفر مبلل، إلى طائر ضائع تحت المطر، إلى زجاجة تتلاطم بها الأمواج، إلى سفينة مثقوبة لا مرسى لها.

والتنوين فى (مبلل، طائر، زجاجة، سفينة) يوحي بالسكن ولحظة توقف وتأمل لمصير أصفر في صمت رهيب. واجتمع المد والتنوين بهذه المقطوعة بكثافة حيث جاء المد (أربع عشرة مرة) وجاء التنوين (تسع مرات). والجميل فى التنوين فى الأبيات أنه توافق لغويا وإيقاعيا، حيث يأتى تنوين الكلمة كنهاية التفعيلة، أى توافقت المقاطع اللغوية والموسيقية معاً، فاستقلت كل كلمة بتفعيلة من بحر الرجز (مستفعلن)، مع حدوث الخبن في بعض منها (مبللٌ//ه//ه - كطائرٍ//ه//ه - زجاجةٌ//ه//ه - سفينةٌ//ه//ه - مثقوبةٌ/ه/ه//ه). بالإضافة إلى حساسية روى الراء بعد المتحرك فالراء «صوت مجهور مكرر». (٣) فيما يوحى بوضوح وعلو نبرة المعاناة من الجهر، وباستمرارية وعذابات الضياع فى الرحلة من التكرار، ويدعم ذلك الحركتان، فى القافية، قبل الراء الساكنة.

من هنا نجد أن المد يحمل تأوهات وأوجاع الذات الشاعرة فى إيقاع موسيقى جديد، بينما يأخذ التنوين وقفة التأمل قبل الشروع فى حدث التوجع والتأوه المصاحب لمنعطفات الرحلة.

وقد يدخل التقسيم فى منظومة التكرار ويأتى قراراً لسيل من أمواج المشاعر والأحاسيس المتناقضة، حيث يأتى الإيقاع فى المقطع واضحاً ومنظماً لمشاعرنا وفكرنا من خلال شكل بلاغى قديم هو الترصيع الذى يعنى «أن تكون ألفاظ الكلام مستوية الأوزان متفقة الأعجاز». (٤) أو فى عبارة أدق «توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز». (٥) فنشعر بهذا الترصيع ودوره فى معايشة التجربة شكلاً ومضموناً، من خلال التساوى الإيقاعى بين الأبيات فى المقطع، مما يحقق لدى المتلقى على هذا النحو من السيمترية الإيقاعية توافقاً نفسيا مع تلك التوافقات الإيقاعية فى قوله:

وتأخذنى خطوط الطو ل فى سفر إلى الأعلى.

---

(١) د.أحمد عبدالحميد إسماعيل: عبدالله البردونى (حياته وشعره) - صـ٢٨٢.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤٨٩/١.
(٣) المعجم الوسيط - صـ٣٣١.
(٤) مقدمة تفسير ابن النقيب فى علم البيان والمعانى والبديع وإعجاز القرآن - صـ٤٧٦.
(٥) أحمد الهاشمى: جواهر البلاغة - صـ٣٠٦.

وتأخذني خطوط العر. ض فى سفر إلى الأحلى. (١)

فالبيتان مدوران من مجزوء الوافر، وقد وقف التقسيم فيهما ناطقاً بقدرة توظيفه إيقاعاً يحفظ للتجربة قدراً كبيراً من ذكراها ومعايشتها طازجة فى وجدان القارئ، حيث أتى قراراً موسيقيا لموجات شعورية متتابعة مدا بلا جذر، كل تقسيم على تفعيلة من تفعيلات الوافر يمثل زفرة أو دفقة شعورية:

وتأخذنى /خطوط العر ض في سفر/ إلى الأحلى.

//ه///ه، //ه/ه/ه //ه///ه //ه/ه/ه.

ولكى ينجح الشاعر العارف لقيمة الإيقاع ودوره القادر على إقرار مرامى خطابه الشعرى لجأ إلى هذا التشكيل الموسيقى إذ إننا «قبل أن نفهم الألفاظ فهماً عقليا وقبل أن نكون الأفكار التى تحدثها هذه الألفاظ وتتابعها نجد أن حركة الألفاظ وجرسها تؤثران تأثيراً عميقاً مباشراً فى نزعاتنا». (٢) وأيضاً نراه يساوى إيقاعيا ونفسيا بين البيتين متخذاً من المحبوبة معادلاً نفسيا للإحساس ونقيضه، حيث يجعل التقسيم الإيقاعى والترصيع اللفظى فى جناساته يساويان نفسيا بين المشاعر المتصارعة فى التفعيلات وحتى فى الزحافات والعلل التى تدخل مجزوء الوافر.

تتمتع قصائد نزار قبانى الغزلية - فى الأعم الأغلب - بالسلامة الموسيقية، وهى تستفيد من الإمكانات التى أتيحت للقصيدة العربية سواء فى شكلها التقليدى أو فى شكلها الحديث، وهذه الثنائية ميزة في ذاتها جعلت الشاعر ينتمى إلى المدرستين الشعريتين كليهما، أو إلى الشعر الجيد أيا كان لونه، حيث تظل السلامة الموسيقية فى شعره العمودى من ناحية، وحساسية اللجوء إلى القافية الاختيارية فى قصيدة الشعر الحر من ناحية ثانية، عاملين ينعشان موسيقى الشعر فى أعماله جميعاً. فالموسيقى الشعرية دائماً حية فى وجدانه، فلم تصبح عبئاً على نتاجه بقدر ما كانت عوناً له، وسنرى ذلك فى أنواع شعره من الشعر العمودى إلى الشعر الحر إلى قصيدة النثر..

*** لغة الغزل فى القصيدة العمودية لدى نزار قبانى..**

من الملاحظ على نزار قبانى أنه يمتلك قدرة موسيقية ملحوظة على الأداء الشعرى من خلال شعره العمودى، وإن غلب عليه فى أعماله الأخيرة شعر التفعيلة، ويرتفع مستواه إلى درجة عالية، مما يؤكد على أصالته أولاً ويؤكد ثانياً على قدرة الشعر العمودى - حين تتوافر الموهبة والثقافة والوعى - على حمل الرؤية الشعرية المعاصرة بأبعادها المختلفة وعناصرها المتعددة عبر الوزن والقافية، إذ إن «الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها». (٣) رغم كل الاتهامات الحديثة التى وجهت إلى الوزن والقافية بعامل أنهما عاملا إملال ورتابة وسمت بهما الموسيقى الشعرية التراثية، وقد تصدى الأستاذ الدكتور محمد غنيمى هلال - رحمه الله - لهذه التهم فقال: «فالحملة على الوزن القديم في الشعر العربى من هذه الناحية غير عادلة، ذلك أن الوزن والإيقاع فى ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق في أبيات القصيدة الواحدة». (٤) ثم وضع الأسباب لذلك وهى ثلاثة لديه: اختلاف التفعيلات بحسب الزحافات والعلل، واختلاف حروف الكلمات ما بين المد والتسكين واللين، والسبب الثالث وهو

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/٢٦٣.

(٢) أ.أ ريتشاردز: العلم والشعر - صـ ٤٠.

(٣) ابن رشيق القيروانى: العمدة - جـ١/١٣٤.

(٤) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - صـ ٤٦٦.

الإنشاد، أى «قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى». (١) فالأوزان والبحور العروضية فى قصيدة الشعر العمودية تتعدد وتتباين دلالاتها وحالاتها كما تختلف أنغام الآلات الموسيقية من مزمار لعود لبيان لكمان؛ لذلك قيل: إن «البحور الشعرية ذات الموسيقى التامة، فى الشعر العربى طوال عصره، والتى يظنها بعض المعاصرين أداة تعويق وإملال، إنما أراها آلات مختلفة أنغامها المتعددة، كاختلاف أنغام العود مع أنغام المزمار، وأنغام الكمان، وشذا الاختلاف واضح بين البحر الطويل.. والرجز والسريع». (٢) فمثلاً بحر المتدارك وما عرف بسرعة نغماته التى تناسب حالة البهجة والفرح، نجد نزار قبانى وقد استطاع أن يستغل إمكاناته فى إظهار نبرة الحزن والتفجع، حيث توالى المقاطع الصغيرة في تفعيلة (فاعلن) أو (فعلن) الخببية بتسكين العين وتحريكه من خلال الإضمار والخبن. وقدرتها على حمل إشعاعات الكلمات المحتوية على حروف المد واللين (الياء، الألف، الواو) ولنقرأ قوله فى (نهر الأحزان):

عيناك.. كنهرى أحزانى

نهرى موسيقى.. حملانـــــى	لوراء. وراء الأزمـــانِ.
نهرى موسيقى.. قد ضاعـــا	سيدتى.. ثم أضاعانى.
الدمع الأسود فوقهمـــــا	يتســـاقط أنغام بيانِ. (٣)

فمن الوجهة الموسيقية لهذه القطعة نجدها مفعمة بالإيقاع الخارجى المنظور، فهى تمضى على النمط العروضى القديم أو التقليدي بوزنه وقافيته الصاخبة وتصريعاته وتوزيعاته الداخلية المسرفة فى صوتيتها والتى تميز وزنًا عن وزنٍ، ثم تميز قصيدة عن قصيدة فى وزن واحد، وبها يتفاضل الشعراء. ولنقرأ شيئاً من قصيدة (المطر) لنرى مستوى الأصوات كموسيقى داخلية ضمن بحر عروضى مركب وهو البحر البسيط، حيث إن علماء الأصوات المهتمين بتحليل الخطاب الشعرى – كالدكتور قاسم البريسم– لهم آراء فى الدلالة الفنية والسيكولوجية لصفات الأصوات من جهر وهمس حيث «يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة – فى أسطر القصيدة – الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد فى ظلها الخطاب، وفقاً لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر، وقد يحاكى هذا التنوع نوعاً من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها أو تتسرب عبر النسيج الشعرى». (٤) ولننظر أو نحس هذا الجو من الشعور بقصيدة المطر:

أخاف أن تمطر الدنيا ولستِ معى	فمنذ رحتِ وعندى عقدة المطـــــــرِ.
كان الشتاء يغطينى بمعطفـــــه	فلا أفكـر فى برد ولا ضجـــــــــرِ.
الآن أجلس والأمطار تجلدنـــــى	على ذراعى.. على وجهى.. على ظهـرى.
فمن يدافع عنى؟ يا مســـــافرة	مثل الحمامــة بين العين والبصـــرِ.
كيف أمحوكِ من أوراق ذاكرتـــى؟	وأنت في القلب مثل النقش فى الحجرِ. (٥)

في المقطع لعبت الطبيعة النطقية والفيزيائية للأصوات دوراً بارزاً فى توجيه مرامى

(١) نفسه – صـ ٤٦٧.

(٢) د.يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث – صـ ٧٣.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ١/ ٤٠٣.

(٤) د.قاسم البريســم: منهج النقد الصــوتى فى تحليل الخطاب الشـعري.. الآفـاق النظـرية وواقعية التطبيق – صـ ٤٩.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٢/ ٧٦٩، ٧٧٠.

الخطاب الشعرى. فنرى حرف الراء وهو الروى يتكرر فى كل بيت ثلاث مرات تقريبًا إلا الرابع، وهو «صوت لثوى مكرر مجهور». (١) كذلك مثلاً نجد حرف الجيم يتكرر مرتين في القوافي، وثلاث مرات فى البيت الثالث وهو «صوت لثوى حنكى مركب (انفجارى - احتكاكى) مجهور». (٢) فحضورهما المكثف فى الأبيات يعطى وضوح الأصوات الذى يفيد في وضوح البث لهذه المشاعر التى حملت بها التجربة؛ لأنهما صوتان جرسهما واضح فى السمع «فالجهر يلعب دوراً إيجابيا فى و ضوح الصوت». (٣)

ومن خصائص استخدام نزار قبانى للموسيقى التقليدية تطويعه الوزن الشعرى لكلماته وصوره وأسلوبه باقتدار وتميز، فكأن هذه العناصر هى التى تقتسم الموسيقى والإيقاع لتبدو من خلالها كما يريد الشاعر عكس كثير من شعراء العصر الحديث الذين تفرض عليهم الموسيقى فيختارون ما يناسبها، فيقع الواحد منهم فريسة الضرورات الشعرية والزحافات والعلل العروضية والأخطاء اللغوية والبحور المعينة، واهتمام الشاعر بجانب قد يضر بالآخر فى العملية الإبداعية، إلا أن نزار قبانى يمتلك زمام فنه وناصية لغته وموسيقاه وصوره.. بجميع عناصرها فى آن واحد، ولنر ذلك في قوله:

لماذا.. لماذا منذ صرتِ حبيبتى — يضىء مدادى.. والدفاتر تعشبُ؟.
تغيرت الأشياء منذ عشقتنى — وأصبحتُ - كالأطفال - بالشمس ألعبُ.
ولست نبيا مرسلاً.. غير أننى — أصير نبيا.. عندما عنك أكتبُ. (٤)

والقارئ للأبيات قد ينسى لحظة قراءتها أنها على وزن البحر الطويل، لاختفاء الموسيقى خلف العبارات والصور، ولسيطرة إيقاع النفس الذي قهر الإحساس بوزن البحر الطويل الذى يناسب الأغراض الحماسية والخطابية، «ويصلح للفخر والاستنفار مثل معلقة طرفة، ويصلح للصرخات التى يطلقها الملتاع - لا الآهات - مثل صرخات جميل بثينة». (٥) فالمقدرة الشعرية هنا هي التى تملكت الموسيقى وطوعتها للغرض وعناصره، ولم تتملك الموسيقى الشاعر فيقع مثلاً فريسة للزحافات والعلل، بل قلت الزحافات إلى حد العدم في الأبيات فلم نجد إلا زحافاً واحداً وهو مشهور فى بحر الطويل وهو (القبض) حيث حذف الخامس الساكن فى تفعيلة الطويل، وجاء فى الأبيات على ندرة غير ملحوظة، لذلك فقد بلغ نزار حد التوفيق فى موسيقاه حيث جاء الزحاف لديه زائرا أو ضيف شرف للأبيات وكانت الغلبة للتفعيلة الصحيحة «إذ ينبغى أن نعترف أن الزحاف هو مرض (علة) يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيراً». (٦)

ونجد علاقة حميمة بين الشاعر وأبحر معينة، أو بحر محدد، وهذه العلاقة تصور مدى قرب الشاعر أو بعده عن المعانى البسيطة أو المركبة، تبعاً لاختياره أحد البحور البسيطة، أو المركبة، وما عملية الاختيار سوى انتزاع المعانى موسيقاها في خيال الشاعر، فقد يختار الشاعر بحراً بسيطاً أو مركباً تاما حتى يسترسل فى التصوير، وقد يختاره مجزوءاً لأن

---

(١) د.كمال محمد بشر: علم اللغة العام.. الأصوات - صـ ١٢٩.
(٢) نفسه - صـ ١٢٦.
(٣) د.قاسم البريسم: منهج النقد الصوتى فى تحليل الخطاب الشعرى - صـ ٤٩.
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٧٥٠/١.
(٥) ماهر حسن فهمي: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة: دراسة فى فن الموازنة - صـ ١٤٩.
(٦) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٨٨.

المعنى يستلزم الإيجاز وسرعة الانتقال بين الصور.. فحينما يعمد نزار إلى تصوير الحب فى أعمق معانيه يناغم بين الصور والكلمات ووزن البحر البسيط لأنه الأنسب لخصائص نزار الإبداعية فى تناول مثل هذه المواضيع، حيث يكثر فيها من استخدام الأمكنة والمدن وصفات المحبوبة بإحدى العواصم العالمية كباريس، فيتفجر لديه الخطاب الشعري بأبعاد نفسية وجمالية ظاهرة أو مستترة، يسعها - وخصائص الشاعر - البحر البسيط بانسيابية موسيقاه وتنوعها، حيث يحدث فى تفعيلتيه (مستفعلن فاعلن) - المكررتين خلال كل بيت - الخبن وهو حذف الثانى الساكن فتصير مستفعلن فاعلن /ه/ه//ه /ه//ه -- متفعلن فعلن //ه//ه ///ه. مثل قوله بقصيدته (معها فى باريس):

لا الشعر يرضى طموحاتى ولا الوتر	إنى لعينيك باسم الشعر أعتذرُ.
حاولت وصفك فاستعصى الخيال معى	يا من تدوخ على أقدامك الصورُ.
كم صعبة أنتِ.. تصويراً وتهجية	إذا لمستك يبكى فى يدى الحجرُ.
من أنت؟ من أنتِ؟ لا الأسماء تسعفنى	ولا البصيرة تكفينى ولا البصرُ. (١)

فمثل هذه المعانى العميقة لا يستوعبها وزن شعرى بسيط أو مجزوء، لأنه ليس على وتيرة واحدة، ومن الصدق الشعوري أن تحاكى الموسيقى موضوع القصيدة، وقد حاكى البحر البسيط هنا الموضوع، بأفكاره المتنوعة وأساليبه المتباينة استدعاء لأحاسيس شعورية عميقة، يحسها نزار تجاه حبيبته فى باريس، والبحر البسيط أطول بحور الشعر وأعظمها أبهة وجلالة وسباطة وطلاوة كما يرى حازم القرطاجني والدكتور عبد الله الطيب صاحب كتاب (المرشد). (٢) «وهذا الطول يساعد الشاعر على حسن التفريغ والإفاضة، كما يساعده عروض البسيط وضربه المخبونان ///ه فعلن على نوع من التشوق للإبداع المستمر، ذلك أن الفاصلة الصغرى///ه بعد عدة تفعيلات توحى بالاستمرارية والعلو الإيقاعى الذى يحتاج إلى أبيات مكررة وكثيرة لكى يهدأ». (٣)

*** لغة الغزل فى الشعر الحر لدى نزار قبانى..**

الشعر الحديث لم يعد بناء بسيطاً يتكرر في صورة البيت، بل أصبح عمارة بالغة الدقة والتعقيد لا يمكن إدراك سرها إلا بتفكيكها وعزل عناصرها، إذ لم يعد الوزن الخارجى واتساق النغم السمعى هو ما يحدد الشعر، وإنما أصبح اتساق البناء الداخلى وإيقاع الهندسة المتداخل الأصوات والألوان. ففى شعر التفعيلة تعمل الموسيقى فى خفاء فلا يدرك أثرها إلا المتخصصون من ذوى الحس المرهف «فالوزن الشعرى وشروطه الموسيقية يفقدان أهميتهما يوماً بعد يوم في الشعر الحديث؛ نظراً لضعف العنصر السمعي في تكوين المادة الأدبية التى أخذت تعتمد على القراءة وما يتبعها من شروط بصرية». (٤) فإذا كان الشع٤ العمودى يعتمد على قوانين العروض فإن الشعر الحر بلغ درجة عالية من التحولات فى قوانين العروض «فهو يستخدم التفعيلات بحرية كاملة، فيأتى بأي عدد يشاء منها فى البيت (السطر) دون أن يلتزم بتكراره فى الأبيات التالية، ويجمع بين أوزان مختلفة داخل القصيدة الواحدة كلما احتاجت تجربته، ويترك القافية أو يستعملها بطريقته الخاصة، لتحقيق أهدافه». (٥) وملاءمة حالته النفسية، فموسيقى الشعر الحر مرتبطة أكثر بالدفقة الشعورية حيث يطول السطر بطولها ويقصر

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١٠٦/٤.

(٢) انظر..د.شكرى محمد عياد: موسيقى الشعر العربي - صـ ١٣٤.

(٣) د.أحمد عبد الحميد إسماعيل: عبد الله البردونى (حياته وشعره) - صـ ٢٨٨.

(٤) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبي - صـ ٢٥٥

(٥) د.سيد البحراوى: الإيقاع فى شعر السياب - نوارة للترجمة والنشر - ط١٩٩٦/١ - صـ ١٤٢.

بقصرها؛ وذلك لأن «التشكيل الموسيقى الجديد أصبح خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر». (١)

وقد جوبه شعر التفعيلة في بدايته بمعارضات شتى، لكن وجد من أعطوه حقه الشرعى فى الوجود والحياة، فقد رأى البعض أن الشعر الحر «تجديد عروضى لم يكن يقصد لذاته، وإنما كان وسيلة لغرض كبير هدف إليه الشعراء، هذا الغرض هو تحرير الشعر من الطابع الغنائى لينطلق فى مجالات أخرى، لم يألفها الشعر العربى القديم». (٢) إذ «إن الابتعاد عن عروض الفراهيدى معناه تكوين نغمى جديد، فى بيئة موسيقية جديدة، فإذا بعثت هذه الموسيقى المتعة واللذة أو الشقاء والألم فى النفس، وحركت الأحاسيس فقد نجح التكوين النغمى الجديد». (٣) وليس معنى نجاح التكوين النغمى الجديد إلغاء التكوين التقليدى، فالموسيقى التراثية أيضاً قادرة على بعث المتعة أو الشقاء فى النفس؛ لذلك «إذا كان الإطار القديم ليس عاجزاً بطبعه عن أن يصور تجارب الشاعر تصويراً ناجحاً، فليس ما يمنع من أن يستخدمه الشاعر الحديث فى شكله المتطور الذي يناسب حياة الشاعر وطبيعة اللغة فى عصره». (٤) فأتيح للشاعر مجال أرحب للتعبير عن تجاربه، وقلت القيود التي تحد من قدرته على الإبداع.

ويلحظ على الشعر الحر أنه ارتكز بشكل كبير على البُحور الصافية وحيدة التفعيلة (البسيطة) وهى سبعة من الأبحر الستة عشر، أما الأبحر التسعة (المركبة) فقد تندر فى استخدام أربعة منها وهى: الطويل والبسيط والخفيف والسريع، وأهمل الخمسة الباقية «فهناك خمسة أبحر لم ينظم عليها الشعراء أية قصيدة من الشعر الحر وهى: المنسرح والمديد والمجتث والمضارع والمقتضب». (٥) وقد رصد ناقد الدائرة الموسيقية الضيقة التى التزم فيها الشعراء المحدثون بالأوزان البسيطة دون المركبة، بل بعدد معين من الأوزان البسيطة وهى أربعة فقط: الرجز المتقارب والمتدارك والكامل، فأخذت ثلاثة أضعاف إنتاجهم، وقال: «وأخشى ما أخشاه أن تقضى نمطية الإيقاع بالدوران داخل بحور بعينها إلى نمطية التصوير والتعبير». (٦) لذلك قد أشار الأستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال إلى أن الشعر الحر «أشق من السير على الأوزان التقليدية»، وضرب مثلاً من التجارب الناجحة فى الشعر الحر وفق رؤيته، فأتى بنموذج من شعر نزار قبانى وهى قصيدة (إلى مسافرة) والتى يقول فيها:

صديقتـــى../ صديقتـــى الحبيبـــــهْ..
غريبة العينين فى المدينة الغريبـــــــهْ..
شهر مضى، لا حرف، لا رســـــالة خضيبهْ..
لا أثر/ لاخبر/ منك يضىء عزلتى الرهيبهْ.. (٧)

والأســـطر على وزن الرجز، وتفعيلته مستفعلن /ه/ه//ه ... ويدخـــلها فى هذه الأســـطر

---

(١) د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - صـ ٦٣.

(٢) د.عبدالعزيز الدســـوقى: جماعة أبوللو وأثرهـــا فى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ - صـ ٥٢٢.

(٣) د.يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - صـ ٧٦.

(٤) عبدالقادر القط: مقدمة ديوان (ذكريات شباب) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١٩٨٧/٢-ص ٤١.

(٥) د.شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع - القاهرة ط ١٩٨٩/٢ - صـ ٣٠٠.

(٦) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - صـ ٧٨.

(٧) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - صـ ٤٤٨.

الخبن فتصير //ه//ه حيث حذف الثانى الساكن، أو يدخلها الطى فتصير/ه///ه حيث حذف الرابع الساكن. لكن الملاحظ على جميع الأسطر أن القافية أو التفعيلة الأخيرة تأتى دائماً مخبونة حيث حذف الثانى الساكن ومقطوعة حيث حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتصير /ه/ه//ه -- ///ه//ه -- ///ه/ه. وقد عدت هذه الصورة من استخدامات الشعر المعاصر. (١) وتأتى فى آخر القافية المقيدة هاء السكت فتعطى إحساساً بالعزلة الرهيبة والاستسلام للواقع رغم مرارته، مما يؤكد أن الشاعر يمزج موسيقاه بنفسيته الشفيفة.

وقد اعترف نزار بالشعر الحر إبداعاً وتنظيراً، فمن إبداعاته الحرة دواوين: (يوميات امرأة لا مبالية - إلى بيروت الأنثى.. مع حبى - أشعار خارجة على القانون - هوامش على دفتر النكسة). ومن تنظيراته للشعر الحر كشكل جديد نجده يقول تحت عنوان (نحو معادلات موسيقية جديدة للشعر العربى): «موسيقى الشعر ليست مخطوطة كلاسيكية محفوظة فى متحف لا يسمح لنا بلمسها أو بإخراجها إخراجاً جديداً وبتوزيع جديد.. إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراراتها، وتفاوت نغماتها هى ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة فى شعرنا.. من مصلحة القصيدة العربية أن تترك باب الاجتهاد مفتوحاً وإلا تحولت إلى قصيدة فاشستية أو قصيدة من الخشب». (٢)

وذلك على الرغم من أن شاعرنا كان من سدنة المحافظين على الوزن التراثى، والذين جددوا فى إطاره الموسيقى طبقاً لمفهومهم العميق لمعنى التجديد، وقد ظهر شعر التفعيلة لدى نزار عام ١٩٥٤ بقصيدته (قصة راشيل شوار زنبرغ) من ديوانه (قصائد). * وبداية شعر التفعيلة لديه لم تكن حدا فاصلا بين شعر التفعيلة والشعر العمودى بل ظل يراوح بينهما معاً فى أعماله.. وعلنا نقول: إن نزار قبانى لا يبرح يترك الوزن الإطارى في شعر التفعيلة فكثير من قصائده الحرة يمكن رد كثير من أجزائها إلى بحور الشعر التقليدى مثل قوله:

ولمحت طوق الياسمينْ/ فى الأرض مكتوم الأنينْ.
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصينْ..
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعينْ.
وتقهقهين:/ «لا شيء يستدعي انحناءك ذاك طوق الياسمينْ». (٣)

«والواقع أن أبيات نزار ليست من الشعر الجديد، فإذا نحن حذفنا كلمة (تقهقهين) كان لدينا أربعة أبيات من مجزوء الكامل (مذيلة)، والبيت الأول منها مصرع». (٤) والأبيات الثلاثة الأخر مدورة. وكما يمكن رد بعض أجزاء قصائده من شعر التفعيلة إلى شعر عمودى موزون مقفى، نجده يجمع صراحة بين الشكلين فى قصيدة واحدة كنوع من أشكال التجديد التى ارتادها نزار.. وذلك مثلما يأتى بقصيدته (أمية الشفتين)، حيث القصيدة كلها على البحر الكامل لكن

---

(١) د.شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع - صـ٢٧٦.
(٢) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة- جـ٧/٤٤.
* يؤكد ذلك الشاعر نفسه فى حديثه لجريدة المصور - بتاريخ ١٩٩٦/٥/٣ - عدد ٣٧٣٤.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٣٢٥.
(٤) د.عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - صـ١٠٠.

في بعض أجزائها يزيد من عدد التفاعيل فى البيت مع الاحتفاظ بالقافية الميمية كقوله:

أنا لم أكن يوماً رئيس قبيلة حتى أحبك بالأظافر والدم..
لكننى رجل يحاول دائمـــاً
تغيير خارطة السماء بشعره
وبعشقه.. تغيير طقس الأنجم. (١)

ومن الملاحظ أن نزار قبانى بدأ تقليديا بكتابة الشعر العمودى ذى الشطرين المتساويين والقافية المطردة حتى ديوانه الرابع (أنت لى) ، وبداية من ديوانه الخامس (قصائد) جمع بين الاتجاهين العمودى والحر. ويلاحظ كذلك - حتى- فى شعره الحر التزام الوزن والقافية واحدة أو متغيرة.. وكثير من شعره الحر تقليدى كتب - بصريا - على شكل حر. كذلك التزامه في الشعر الحر - كشعراء العصر الحديث - بالأوزان وحيدة التفعيلة (الصافية) دون (المركبة) ففى شعره الحر حتى عام ١٩٩٠ نجده يستخدم الأبحر البسيطة بنسبة ٩٦.٧٪ من شعره والأبحر المركبة ٣.٣٪ وهي متمثلة فى بحر واحد. ولننظر لهذا الجدول:

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الرجز	٣٠	٥٠٪
المتدارك	٨	١٣.٣٪
الرمل	٧	١١.٧٪
الكامل	٦	١٠٪
المتقارب	٥	٨.٤٪
الوافر	٢	٣.٣٪
الخفيف	٢	٣.٣٪
المجموع	٦٠	١٠٠٪

*** لغة الغزل فى قصيدة النثر لدى نزار قباني..**

قصيدة النثر هى شكل يخلو من كل عناصر الموسيقى، فهى قصيدة «تنفلت خارج حدود العروض». (٢) وذلك بتحررها من جميع قيود الوزن والقافية فقيل: «الشعر المنثور أي الذى لم يقيد نفسه بقافية ولا وزن». (٣) إنها إيقاع يدمر آخر معاقل شعر العمود فلم تأبه باللفظ نهائيا لذلك قوبلت بهجوم عنيف ينفى وجودها «لعلك ترى فى هذا الذى يسمونه شعرا أنه غير موزن وغير مقفى، فهو من نوع ما يسمونه بالشعر الحر، وهى تسمية فيها كثير من التعسف؛ لأن من أهم أركان الشعر أن يكون موزوناً منغماً، وقد ورد مثل هذا الكلام الملىء بضروب الاستعارات والمجازات لدى الأقدمين ولاسيما مدرسة ابن العميد، ومع ذلك لم يجرؤ أحد على تسميته شعراً؛ لأن للنغمة الموسيقية فى الكلام روعة». (٤) ونزار قبانى بوصفه شاعراً حداثيا حاول التجريب

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١١١/٢.
(٢) محمد إبراهيم أبو سنة: أصوات وأصداء - صـ ٦٥.
(٣) د.غالى شكرى: شعرنا الحديث إلى أين؟ - صـ ٨٧.
(٤) د.عمر الدسوقى: فى الأدب الحديث - دار الفكر العربي - جـ ٢٢٨/٢.

مع كل الأشكال الشعرية، رغم حنينه الدائم للقالب العمودى والنظام البيتى، أما باقى الأشكال فهو يعتبرها حماقات دفعته إليها حريته وروحه المتمردة فقال: «فلقد أكتب المعلقة الطويلة، ولقد أكتب التلكس الشعرى القصيدى، ولقد أكتب قصيدة التفعيلة، أو القصيدة الدائرية، أو قصيدة النثر.. إن حريتى تدفعنى إلى ارتكاب حماقات كثيرة». (١) لكن على الرغم من ذلك يعود نزار مرة أخرى ليفرق بين الشعر واللا شعر «قصيدة النثر اسم مغلوط وخادع، وعلى صاحبه أن يرفع دعوى لدى المحاكم الشخصية لتغييره، أنا كتبت عشرات النصوص التى لا تلتزم بالوزن والقافية لكنى لم أسمها «قصائد نثرية» بل سميتها (نصوصاً حرة)». (٢)

بالرغم من كل حملات الهجوم الرافضة فقد وجد من يؤسس لها ويدافع عنها بحجة ارتياد الشعر العربى آفاقاً جديدة تبعد عن الغنائية وترتبط أكثر بالتجربة الشعورية والحالة النفسية، فهى من هذا القبيل إيقاع مستمد من معانى الكلمات، ومنبعث من الحالة النفسية للتجربة «إيقاع الجملة وعلاقة النغمات بالمعانى والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء الذى يضاف لمحتواها الواضح المحض، والصور إنما هى أمر مستقل عن الشكل المنظوم شعراً، وعندما يتحجر هذا الشكل فى قوالب تعليمية وعندما لا يعود الشعراء أكثر من كونهم ناظمين للشعر يصبح من الضرورى إيجاد شكل آخر أكثر حرية وأكثر مرونة». (٣) إن قصيدة النثر فى خروجها على هذا المستوى الإيقاعى فإنما قد اعتمدت مستوى إيقاعيا آخر «حيث إيقاع هذه القصيدة كامن فى حركتها الداخلية بالمقدار الذى يتبدى فى حركتها الخارجية، ووفقاً لهذا المنطق فإنها لا تقيم وزناً للتفاعيل، وإنما أساسها ردود الفعل تجاه الواقع، وما تخلقه هذه الردود من تناغم مصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة». (٤) ولم يجد الدكتور محمد عبدالمطلب من المبررات ما يعزز رؤية قصيدة النثر الحداثية غير اتهام الكفار - قديماً - للنثر القرآنى بأنه شعر. (٥) كما طرح الدكتور محمد عبدالمطلب كثيراً من الآراء الوجيهة التى يستند فيها إلى التراث، وضح فيها أن النثر «الشعرى» مفعم بالشعرية، فلم يعد الوزن أو التفعيلة فقط مسوغات الشعرية فى النص، ولذلك قرأ كثيراً من قصائد النثر قراءات نقدية.. (*) وبمنهج مشابه لذلك ذهب نزار فى إقراره قصيدة النثر إلى حد جعله يتخذ من أسلوب القرآن نموذجاً لرؤيته النثرية، واتخذ من سورة مريم وسورة الرحمن - مثلاً - قصائد لا أطيب ولا أعذب منها، بل زاد في التجديف حتى قال: «إن الله حين أراد أن يتصل بالإنسان لجأ إلى الشعر إلى النغم المسكوب، والحرف الجميل والفاصلة الأنيقة، كان بوسعه أن يستعمل سلطته كرب فيقول للإنسان: كن مؤمناً بى فيكون، ولكنه لم يفعل، اختار الطريق الأجمل، اختار الأسلوب الأنبل، اختار الشعر». (٦) ثم سرد آيات من سورة مريم وذيلها بقوله: «هذه واحدة من قصائد الله». (٧) ولا يخفى أن نزار قبانى قد استوحى أو أنه متأثر فى هذا المنظور بفكر

---

(١) نزار قبانى: مجلة العربى الكويتية - أبريل ١٩٩٢ - عدد ٤٠١ - صـ ٦٩.

(٢) نزار قبانى: مجلة المصور - ١٩٩٦/٥/٣ - عدد ٣٧٣٤.

(٣) سوزان برنار: قصيدة النثر - ترجمة زهير مجيد مغامس - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة آفاق الترجمة ١٩٩٦ - ص١٢.

(٤) يوسف حامد جابر: الإيقاع فى قصيدة النثر - مجلة الموقف الأدبي - دمشق عدد ٢٣٤ - صـ ٢٣.

(٥) د.محمد عبد المطلب: النص المشكل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية ١٩٩٢ - صـ ٣٥.

* انظر د.محمدعبدالمطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥. وانظر قوس قزح - العدد الأول/مايو ٢٠٠٣ - صـ ٦٣ وما بعدها.

(٦)، (٧) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة -جـ٧/ ٦٧، ٦٩.

الأستاذ سيد قطب - رحمه الله - في كتابه «التصوير الفني في القرآن الكريم».

وقد رأى الباحثون أنه من الصعوبة تتبع مراحل تطور البنية الإيقاعية في قصيدة النثر العربية، فالإيقاع الشعرى أصبح ظاهرة أشمل من مجرد الوزن والقافية (المفهوم الكلاسيكى للشعر)، فهو إيقاع يتجاوز الصوت إلى الصورة الشعرية بل وإلى الدلالة أيضاً. ولكن هذا التطور ارتبط ارتباطاً وثيقاً بعوامل كثيرة منها الوعى الإبداعى لرؤية العالم. وربط التطور فى الأشكال الشعرية بالمتغيرات الاجتماعية والثقافية والأبنية السياسية إضافة إلى المتغيرات الاقتصادية للمرحلة الجمالية التى «تمثل زمنية الحداثة الشعرية». (١) لذلك قال نزار: «إن قصيدة النثر هي ثمرة من ثمار الحرية ونتيجة من نتائج الثورات الثقافية والسياسية». (٢) فنزار يعترف بها مع الذين يقرونها - وقد سبق أن رفضها مع المعارضين لها- ويقول «ليس عندى حساسية ضد قصيدة النثر أو أى شكل جديد.. فليس المهم التخلى عن الوزن والقافية بل المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقى للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية، فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقى فسوف نصغى إليه بكل خشوع واحترام». (٣) ثم كتب نزار دواوين كاملة على شكل قصيدة النثر مثل: (مائة رسالة حب) ويقول فى مقدمته: «وأنا بالرغم من الحرية التى كنت أمارسها كشاعر كنت أحس فى كثير من الأحيان بأننى مقيد بأصول الشعر وقواعده، وإطاراته العامة، وأن هناك أشياء خلف ستائر النفس تريد أن تعبر عن ذاتها خارج شكليات الشعر ومعادلاته الصارمة، وبتعبير آخر كانت هناك منطقة فى داخلى تريد أن تنفصل عن سلطة الشعر تريد أن تتجاوز الشعر». (٤) وعبر هذا التأرجح بين الشعر والنثر يصل نزار قبانى إلى الاعتراف الصريح بشرعية قصيدة النثر وإلغاء الخط الفاصل بين الشعر والنثر فقال: «من خلال تعاملى مع الكلمات وتأملي بالإمكانيات الموسيقية غير المحدودة تحت جلد المفردات، ولألوف الإيقاعات المحتملة التى يمكن أن يفجرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها السفلية تكشف لى أن الخط الصارم الذى تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمى، وأن قصيدة النثر التى تبرأنا منها ذات يوم وأسقطنا حقوقها المدنية، واعتبرناها طفلاً مجهول النسب قد استردت شرعيتها وجواز سفرها وأصبحت عضواً أساسيا فى نادى الشعر». (٥).

فنزار قبانى لم يكن بعيداً عن التطور والتجديد الموسيقى الذى طغى على الشعر العربي حتى وصل به إلى قصيدة النثر، فقد واكبه وتفاعل معه، حيث «يفيد نزار من فكرة التطور فى القصيدة العربية، بل إنه فعل ذلك بعدة أشكال فى دواوينه المختلفة، فقد ثار على الوزن والقافية لدرجة أنه كتب قصائد نثرية فى ديوانه ١٠٠رسالة حب، وبعض الدواوين الأخرى مثل (كل عام وأنت حبيبتى)». (٦) وقال عنها: «أتوقع أن تكون قصيدة النثر هى قصيدة المستقبل؛ لأنها الأشجع والأكثر حرية». (٧) وأكد ذلك بعض النقاد فى تعليقه على أحد دواوين نزار قبانى فقال: «نشير أيضاً إلى ظاهرة خطيرة فى الديوان، هى أن ما يزيد على نصف صفحات الديوان هو مجموعة قصائد نثرية، فمن بين ١٥٦ صفحة هناك ٨٤ صفحة نثرية، فى حين أن الشعر الموزون لا يتجاوز ٧٢ صفحة». (٨) ومن الملاحظ أن قصيدة النثر طغت على

(١) د.صبرى حافظ: تحولات الشعرية والواقع فى السبعينيات - الجامعة الأمريكية بالقاهرة - ١٩٩١ - العدد ١١ - مجلة ألف.

(٢)، (٣) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة -جـ٧/ ٤٠، ٤٤.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/ ٣٨٥.

(٥) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - جـ٧/ ٤٠.

(٦) إيهاب العزازي: أمهات نزار قباني - صـ١٣٥.

(٧) جهاد فاضل: قضايا الشعر، (حديث مع نزار قباني) - صـ٢٤٣.

(٨) جهاد فاضل: فتافيت شاعر - صـ١٤٤.

إنتاج الشاعر فى الفترة الأخيرة منه.

وعلى الرغم من ذلك لم يستطع نزار الفكاك من أسر موسيقاه الجميلة، ولم يتخلص من خبرته الإيقاعية التى ظلت تلاحقه حتى فى قصائده النثرية، فحتى قصيدة النثر لديه هى مرحلة وسط بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، فهى لم تصل إلى قصيدة النثر الخالص، ولم تستطع أن تتخلص من موسيقى شعر التفعيلة، ونرى ذلك - مثلاً - بقصيدته (هل تجيئين معى إلى البحر؟) ويقول فيها:

لقد انفجرت بيروت بين أصابعى/ كدواة بنفسجيه

ودخلت شظايا فى صوتى وفى أوراقى.

فساعدينى على ترميم وجهى.. (١)

فالأسطر على وزن المتدارك وتفعيلته (فاعلن)، لكن تكثر بها الزحافات والعلل حتى تتحطم نسقية الوزن مثل الخبن فتصير ///ه ثم القطع فتصير //ه أى حذف الثانى الساكن، وحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله.

ومن دواوينه النثرية: (مائة رسالة حب، أشعار خارجة على القانون، قصائد مغضوب عليها)، ومن قصائده النثرية: (قصيدة غير منتهية فى تعريف العشق، بيروت والحب والمطر، تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة)، ويقول فى الأخيرة:

ما احترفت القتل من قبل.. ولكن..

سمك القرش الذى يقفز من خلجان نهديك

البدائيين.. يغرينى بتنفيذ الجريمة. (٢)

ويقول فى ديوان (قصائد مغضوب عليها) صـ١٢٧:

لا تفاخر ببطولاتك فى الليدو/ فسوزان وجانين وكوليت

وآلاف الفرنسيات لم يقرأن يوماً/ قصة الزير وعنتر.

أنت تبدو مضحكاً فى ليل باريس..

فعد فوراً إلى الفندق.. إن الضوء أحمر..

ومن ديوان (مائة رسالة حب) نقرأ معاً هذه الرسالة:

كلما مر صوتك البنفسجى/ من أسلاك الهاتف وصبح عليَّ/ أتحول إلى غابة. (٣)

ويقول عن هذا الديوان: «فى هذا الكتاب المكتوب على شكل رسائل سقطت الأشكال الخارجية للشعر سقوطاً نهائياً، تكسر الجبس، وتفتت السيراميك، واختفت التفعيلات والقوافى، وللمرة الأولى في حياتى أخذت إجازة من الأصول الشعرية ومن أنظمة السير الخليلية الصارمة». (٤)

*** من ظواهر التجديد الموسيقى لدى نزار قبانى..**

بجانب متابعة نزار الإبداعية والتنظيرية للتشكيلات الموسيقية الجديدة التى طرأت على شكل القصيدة العربية فى إطارها الخارجى من عمودية إلى حرة أو تفعيلية إلى نثرية، نجد لديه تجديدات فى البنية الإيقاعية للموسيقى الداخلية فى القصيدة العربية. فقد تعددت

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/ ٧٨٠.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/ ٨٨.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٢/ ٥٢٠.

(٤) نفسه - ص٣٨٧.

مظاهر التجديد الموسيقى فى شعره الغزلى، وكلها نابعة من إيمانه بأصالة الموسيقى التراثية مع قدرتها على استيعاب تيارات التجديد المختلفة، وقد وجدناه فى إطار التجديد ينغم شعره باستحداثات موسيقية توحى بقدرته على حرية الإبداع والتنغيم والتلوين بأجزاء موسيقية توائم حركتها مزاجه النفسي، ومنها:

(أ) المزج بين بحرين فى القصيدة الواحدة: حيث اعتماده على بحر مركزى لبناء القصيدة، ثم إحداث تنويعات من البحور الأخرى (اختلاف البحور)، أو بالتبادل بين التفعيلات فى البحور المتقاربة، مثل المتدارك/ه//ه والسريع/ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه//ه وهو ما أسماه كمال أبو أديب بظاهرة (الإبدال الوزني)، حيث «المزج بين بحرين أو أكثر داخل قصيدة واحدة أو اتباع نظام البحور المزدوجة». (١) وذلك وجد لدى شعراء العصر الحديث فى شعرهم الحر، لكن قمة التجديد أن يأتيه نزار بشعره العمودى مثل:

- عبثاً ما أكتب ما دامـــت كلماتى.. أوسع من شفتى.
- أكرهها.. كل كتاباتـــــى مشكلتى.. أنك مشـكلتى. (٢)

فالقصيدة على البحر المتدارك والبيت الأخير على البحر السريع:

- متدارك: ///ه /ه/ه ///ه /ه/ه ///ه /ه/ه ///ه ///ه.
- سريع: /ه///ه /ه///ه /ه/ه /ه///ه /ه///ه ///ه.

وجدير بالإعجاب أنهما بحر بسيط وبحر مركب.

(ب) المزج بين الشكلين (العمودى - الحر) فى القصيدة الواحدة: حيث تسير فى بعض أجزائها على البيت العمودى ذى الشرطين المتساويين والقافية الموحدة، وفى أجزاء أخرى على نظام السطر التفعيلى حيث تزيد التفعيلات وتنقص فى السطر مع التزام القافية الموحدة. مثل قصيدة (أمية الشفتين) وقصيدة (الرجل المعدنى) والتى يقول فيها:

أنسيتنى شكلى.. وشكل أنوثتى وكسرت أغصانى وأتلفت الزهرْ.
إنى أعض على بياض شراشفى وأعض - من قهرى - شبابيك القمرْ. (٣)
يا أيها المتخلف العقلى.. قد أخجلتنى.
فالناس قد دخلوا إلى عصر الفضاء
وأنت - وا أسفى عليك -
بقيت فى عصر الحجرْ.. (٤)

فالقصيدة من البحر الكامل ،وسارت فى أولها على الشكل العمودى وفى آخرها على الشكل الحر.

(ج) استخدام القالب الموحد: القصائد ذات الوزن المطرد والقافية الملتزمة، واستخدام القالب المقطعى: القصائد المؤلفة من مقاطع تختلف قوافيها من مقطع لآخر، وقد يختلف الوزن من مقطع لآخر حين يتغير الموقف النفسى، وكذلك التنويع في الأبيات طولاً وقصراً. مثل قصيدة (الهروب من هيروشيما). (٥) كذلك قصيدة (لماذا؟) من ديوانه (قصائد) وهى تتكون من

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - صـ ٨٠.
(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٧٧٢.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/ ٣٣٥.
(٤) نفسه - ص ٣٣٧.
(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٥/١٨٢.

خمسة مقاطع، تبدأ كل مقطوعة منها بكلمة لماذا، وتنتهي بالكلمة نفسها، وتختلف المقطوعات طولاً وقصراً حسب الدفقة الشعورية للمقطع. فالمقطوعة الأولى: تتكون من ثلاثة أسطر بقافية نونية. والمقطوعة الثانية: تتكون من أربعة أسطر بقافية ميمية. والمقطوعة الثالثة: تتكون من ستة أسطر، ثلاثة منها يائية القافية والثلاثة الأخرى عينية القافية. والمقطوعة الرابعة: تتكون من سبعة أسطر، أربعة منها همزية القافية، واثنان بقافية هائية، والسطر السابع بقافية الهمزة. والمقطوعة الخامسة والأخيرة: تتكون من خمسة أسطر نونية القافية مثل المقطوعة الأولى. والقصيدة بمقاطعها الخمسة على وزن المتقارب ولنقرأ المقطع المطلعي:

لماذا؟ لماذا تخليت عني؟

إذا كنت تعرف أنـــــي

أحبك أكثر مني.. لماذا؟ (١)

فقصيدة (لماذا؟) من نوع القصيدة المقطعية التي ينتهي كل مقطع فيها بقافية مخالفة لقافية المقاطع الأخرى لاختلاف الحالة الشعورية للشاعر من مقطع لآخر، واعتمد تغيير القافية في تغيير الشعور، لأن القافية هي آخر ما يعلق في ذهن المتلقي.

(د) التجديد في موسيقى القافية المقيدة: إذ يسبقها بحرف ساكن ليس من حروف المد، وبذلك يبني قصيدته على لزوم ما لا يلزم، من خلال القصر في الضرب وهو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله فتصير //ه/ه -- //ه ه في المتقارب، ولم يرد الروي في القصر إلا مسبوقاً بمد، ولكن نزار قباني أسبقه بحرف صامت ليس مدا، ونظم أكثر من قصيدة على هذه الصورة دون تكلف وإعياء مثل قصيدته (محاولات لقتل امرأة لا تقتل):

وعدتك أن لا أحبك/ ثم أمام القرار الكبير جبنْتْ..

وعدتك ألا أعود وعدْتْ.

وألا أموت اشتياقاً ومتّ.

وعدت مرارا.. وقررت أن أستقيل مراراً

ولا أتذكر أني استقلْتْ. (٢)

فالمعروف في القصر بالقافية المقيدة، ساكنة الروي، أن يسبقه مد، لكن نزار قباني استطاع أن يستخدم حروفاً مثل النون (جبنت) واللام (استقلت) عوضاً عن المد، وهنا تبدو براعة الشاعر النطقية الفيزيائية في أن الحرفين من الحروف المائعة، وهي أقرب الحروف الصامتة إلى الصوائت أو حروف المد من (واو وياء وألف). (٣) فكان التوفيق اللساني حيث لم يحدث نفور صوتي باعتبار تقارب المخارج بين الحروف المائعة التي هي مثل حروف المد والصامت الساكن التاء، وكذلك التماثل بين التائين الساكنين في (متْ). فكلاهما لا يحتاج في نطقهما للحركة لوضوحهما.

(هـ) استخدام البحر الواحد تاما ومجزوءا في البيت الواحد مثل قصيدته (إلى وشاح أحمر) ويقول فيها:

سألتك كيف جمعت الجراح	فجاءت وشاحْ.
يعربد قنديل نار ووهـــج	بكف الريـــاحْ. (٤)

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١/ ٢٧٠.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٤/ ٢٩٥.

(٣) انظر د.قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في الخطاب الشعري - صـ ٤٧.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١/ ١٥٤.

فالقصيدة على البحر المتقارب، وجاء الشطر الأول تاما بأربع تفعيلات، وجاء الشطر الثانى مجزوءاً بتفعيلتين فقط. وهذه الصورة تقترب فى شكلها من نمط فنى عرفه الشعر الأندلسى وهو «التوشيح».

(و) ومن تجديداته فى التشكيل الموسيقى وأيضاً اللغوى: تكرار بيت بعينه فى القصيدة أكثر من مرة، مثلما جاء فى قصيدة (مكابرة) حيث جاء البيت:

ترانى أحبك؟ لا. لا محال   أنا لا أحب ولا أغرمُ. (١)

ثلاثة مرات بالقصيدة (الخامس/الثامن/ الحادى عشر)، أى أنه تكرر ثلاث مرات بعد كل مجموعة من الأبيات، فقسم القصيدة إلى مجموعات، وكأن كل مجموعة قصيدة بذاتها تمثل دفقة شعورية مستقلة تكتمل معها الدفقة الموسيقية، يربط بينها هذا البيت فى إطار القصيدة الكلى من البحر المتقارب.

(١) نفسه – ص٢٢.

المبحث الثانى..
الأوزان والبحور

* الوزن والحالة النفسية..

فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى الخليل بن أحمد (*) وهى تحديد طابع نفسى لكل وزن من أوزان بحور الشعر؛ إذ إن «الأوزان تتسع لأغراض النظم فى كل حالة من أحوال الشعور والعاطفة التى تعرض للنفس البشرية، فوافقت هذه الأوزان أغراض الحماسة والفخر والغزل والرثاء، كما وافقت أغراض الغناء والرقص». (١) فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتناسب وحالة البهجة؛ لأن استعمال الكلمات واختيار البحر ظاهرة نفسية تفرض الوزن «والشعر متى فقد الوزن أضاع منه صفة الشاعرية؛ لأن الوزن تعبير عن حالة من حالات النفس فى هدوئها وصفائها، وفى غضبها وثورتها». (٢) على الحد الذى يجعلنا نرى أنه بالرغم من أن الوزن صورة إيقاعية مجردة فإنه يحمل دلالة شعورية. وبالرغم من كونها فكرة لها قيمتها فإن بها عوزًا، فعملية استقراء لمجموعة من القصائد تدلنا فى وضوح على أن الشعراء قد عبروا فى الوزن الواحد عن حالات شعورية مختلفة من حزن وفرح، حتى قام شعراء العصر الحديث بالخروج عن أطر الشكل القديم إلى تشكيلات موسيقية جديدة أكثر مواءمة للحالات النفسية المختلفة.

فقامت محاولات التجديد الموسيقية بالاعتماد على البنية الداخلية فى التعبير عن الحالات الشعورية «فالنغم الداخلى يأتى صدى للمحتوى النفسي». (٣) لأنه «كلما علت درجة الانفعال، وطغى التأثير الشديد على المبدع كان أقرب إلى التماس الأوزان القصيرة، والإيقاعات السريعة، التى تتواءم وحركة الانفعال، وسرعة التنفس».(٤) وليست الأوزان والإيقاعات فقط هي التى ترتبط بالحالة النفسية بل كذلك القوافى حيث «إن القوافى المختلفة المعانى عند الشعراء تعكس التجربة الشعرية». (٥) حقا.. إن الأوزان القصيرة تناسب حالات البهجة، لكن حالات الحزن والفرح نفسها أنواع، فهناك الحزن الهادئ، وهناك الحزن الثائر، وتختلف - بعد ذلك - درجات الهدوء والثورة.

وإن كنا نسلم - فى البدء - بقيمة مقدمات هذه الفكرة التى يراها الخليل فإننا لا نطمئن كثيراً لنتائجها كما أشار البحث من قبل، وإن كان الخليل قد أحصى - قديمًا - البحور وعدد الأوزان، فإن النقاد - حديثًا - أحصوا نسب الشعر العربى المنظوم على هذه البحور فوجدوا أن البحر الطويل أكثر البحور التى نظم عليها الشعر العربى؛ لأن «البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربى». (٦) وذلك لكثرة مقاطعه الصوتية التى تتناسب والمواقف

* انظر حسنى عبدالجليل يوسف: موسيقى الشعر العربى - جـ١/ ٢٠.
(١) العقاد: اللغة الشاعرة - صـ ٤٠.
(٢) د.يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر العربي - صـ ٢٥٠.
(٣) نفسه - صـ ٧٨.
(٤) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربي المعاصر - صـ ٢٥١.
(٥) د.يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - صـ ٧٤.
(٦) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - صـ ١٩١.

الجليلة من مفاخرة ومناظرة ومهاجاة «ثم نرى كلا من الكامل والبسيط يحتل المرتبة الثانية فى نسبة الشيوع، وربما جاء بعدهما سكل من الوافر والخفيف. وتلك هى البحور الخمسة التى ظلت فى كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها. أما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر». (١) وهذه - بالطبع - نتائج لها قيمتها فى مجال البحث، لكن عندما نلج إلى شاعر واحد وفى غرض معين مثل نزار فى العزل قد نرى غير ذلك.

*** البحور لدى نزار قبانى ودلالاتها:**

وقد قام البحث بإحصاء مصغر لنسب البحور التى دارت فى شعر نزار فى دواوينه الستة الأولى (قالت لى السمراء، طفولة نهد، أنت لى، قصائد، حبيبتى، الرسم بالكلمات) وكلها غزلية فكانت هذه النتائج:

١	الرجز ٣٠ قصيدة	٧	البسيط ٦قصائد
٢	السريع ٢٧ قصيدة	٨	المتدارك ٦ قصائد
٣	الكامل ٢٦ قصيدة	٩	الطويل ٥ قصائد
٤	المتقارب ١٩ قصيدة	١٠	المجتث ٤ قصائد
٥	الخفيف ١٩ قصيدة	١١	الوافر ٣ قصائد
٦	الرمل ١٠ قصيدة	*	مجموع القصائد ١٤٩ قصيدة

بالنظر فى هذا الجدول ومحاولة تفسير دلالة تفعيلة (مستفعلن) الرجزية واعتلائها قمة البحور، نرى أن نزار قبانى قد بدأ تجربته بولاء غير قليل للبنية الإيقاعية الأم، وكأنه أراد إن يتمثل تجربة الأمة ككل، ففى طفولته الشعرية كان امتداداً لطفولة الشعر العربى ذاتها حيث قال النقاد: «إن الشعر العربى فى طفولته بدأ رجزاً، واشتهر بحر الرجز بين شعراء العرب حتى إن بعض القدماء أطلق عليه مطية أو حمار الشعراء». (٢) فسهولة هذا البحر وقبول تفعيلته (مستفعلن) للعلل والزحافات ييسر على الشاعر النظم عليه «فبحر الرجز له عدة مزايا فهو يقبل الرخص العروضية التى لا تسمح بها الأوزان الأخرى، فوحدته الإيقاعية مرنة لا يصعب التصرف فيها». (٣).. حتى قال الدكتور ماهر حسن فهمى فى حديثه عن البوق كجهاز موسـيقى وافٍ: «إنه (أى البوق) قريب من الحياة قرب بحر الرجز من نغمة الحديث والحوار». (٤) فإذا وجدنا أن الرجز فى الدواوين الستة الأولى لنزار قبانى يغطى خمس شعره على وجه الدقة، أدركنا بشيء يكاد يكون يقيناً أن نزار قبانى يحمل جينات القصيدة العربية فى تحولاتها المختلفة، حتى أبلغها حد الخروج من الإيقاع الظاهرى إلى الإيقاع المنعكس الداخلى حيث أوصلها إلى قصيدة النثر، أليس أمراً دالا أن تتبدى في تجربة شاعر الإيقاعية

(١) نفسه ص - ١٩٢.

(٢) نفسه- صـ ٣٢١.

(٣) د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر - ٢٥١.

(٤) د.ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة - ص ١٥٠.

تحولات الأمة العربية؟

بارتداد النظر مرة ثانية إلى الجدول وهبوط النظر شيئاً فشيئاً إلى الأسفل نجد نزار قبانى كما أعلن ولاءه - من قبل - للتجربة العربية الأم، يعلن ثورته - الآن - ويخالف التقليد لدى شعراء العربية، حيث يأتى لديه البحر السريع فى المرتبة الثانية عكس ما عرف عنه فى الشعر العربى ككل، فهو بحر موسيقاه مضطربة «لا تستريح إليها الآذان إلا بعد مران طويل؛ وذلك لقلة ما نظم منه». (١) وهو بحر مركب التفعيلة. عكس ما عرف لدى الشعراء المعاصرين من اعتمادهم البحور الصافية بعامة دون المركبة. (٢) لذلك لا عجب أن نرى لديه البحر الخفيف يتقدم غيره من البحور الصافية وذلك لأن البحر الخفيف «بحر هادئ النغم، تسيغه الأذواق الحضرية، وهو أقرب البحور - باستثناء الرجز - إلى النثر». (٣)

عود مرة ثانية للولاء الإيقاعى في التجربة الأم للشعر العربى نجد نزار قبانى يكاد يهمل بحراً مثل المجتث فيأتى لديه فى المرتبة قبل الأخيرة؛ ذلك أن «المجتث من الأوزان التى لم يكن لها وجود حقيقى، ولكنها استخرجت استخراجا من دوائر الخليل». (٤) هكذا نرى الشاعر فى طفولته الإبداعية يتمثل التجربة العربية بعامة.

بالنظرة العامة للجدول السابق نجد أن أبحراً اختفت ولم ينظم عليها الشاعر مثل الهزج والمديد والمنسرح والمقتضب والمضارع وأغلبها أبحر مركبة، وذلك له ما يبرره حيث إن البحور الصافية (وحيدة التفعيلة) هى أنسب البحور فى مجال الغزل والحب، أما الأبحر المركبة فهى تناسب المواضيع العميقة والقضايا الأكثر تعقيداً مثل أمور السياسة مثلاً، لذلك فى إحصائية لشعره السياسى وجد أن الأبحر المركبة لها السيادة خاصة ما كان منها على الشكل العمودى. (٥)

البحر	الأبيات	النسبة المئوية	البحر	القصائد	النسبة المئوية
الخفيف	٣٠٧	٥٩.٥٪	الخفيف	٤	٣٦.٥٪
الكامل	١٢٣	٢٠.٢٪	الكامل	٣	٢٧.٣٪
البسيط	٥٤	١٠.٥٪	البسيط	٢	١٨.٢٪
الطويل	٣٦	٦.٩٪	الطويل	١	٩٪
الرمل	١٥	٢.٩٪	الرمل	١	٩٪
المجموع	٥٣٥	١٠٠٪	المجموع	١١	١٠٠٪

هذا الإحصاء وإن كان يبعد شيئاً ما عن موضوع البحث (الغزل) فنحن نعتبره تمهيداً له، فالشاعر في شعره جميعاً يسعى إلى البساطة والاقتراب من لغة الحياة العادية، ومن ثم يتبين

(١) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي - صـ ٩٠.
(٢) د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - صـ ٨٥ وما بعدها.
(٣) د.ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة - ص ١٤٤.
(٤) د.شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى (مشروع دراسة علمية) - صـ ١٥.
(٥) عبدالرحمن محمد الوصيفى: نزار قبانى شاعراً سياسيا - صـ ٥٠٣.

شغف الشاعر فى شعره التقليدى بالبحر الخفيف نظراً لقابلية هذا البحر للزحافات والعلل وأثر إيقاعه على المتلقى فالبحر «الخفيف أخف البحور على الطبع أحلاها فى السمع يشبه الوافر ليناً ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاماً، وإذا جاد نطقه رأيته سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس فى بحور الشعر بحر نظيره يصلح التصرف بجميع المعانى». (١) نلمح بعد ذلك ارتقاء البحر الكامل إلى المرتبة الثانية فهو بحر «يتسع لأغراض شعرية كثيرة». (٢) حيث يلاحظ «اهتمام شعرائنا بالبحر الكامل، وكثرة النظم منه حتى بدأ ينافس الطويل فى منزلته القديمة كما نرى أن البحر الخفيف قد بدأت تعلو أسهمه فى سوق الشعر». (٣) ونلحظ هنا عدم تركيز نزار على البحر الرمل فى شعره السياسى لأنه بحر صاف (وحيد التفعيلة) يناسب الجانب الغزلى فى شعره فهو «وزن فيه لين وضعف». (٤) لذلك جاء فى نهاية الأوزان هنا فى الجانب السياسى. ورغم تأخره إلى رقم خمسة فى هذا الجدول فهو مقام متقدم بالنسبة لباقى البحور الستة عشر، حيث إنه فى الاهتمام العام بالشعر العربى لم يكن موفور الحظ، فلدى شعراء العرب نجد اهتماماً بمعظم البحور «أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل فى أشعار القدماء خامل الذكر، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية فى أوزان الشعر». (٥) وذلك ما سوف نراه فى الجانب الغزلى لنزار.

وعلى الأعم.. نجد أنه من أهم خصائص استخدامات نزار قبانى الموسيقية التوازن الموسيقى النسبى فى استعمال البحور الشعرية، فلم يسقط أسير بحر دون آخر، وهذه ميزة يعلو بها على كثير من الشعراء الذين تأسرهم بحور بعينها، فاستخدم فى شعره الغزلى ثلاثة عشر بحراً شعريا فى استعمالاتها التامة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكة.. وذلك عبر إحصائية أجراها البحث على قدر من إنتاج الشاعر الغزير، ومادة البحث لهذه الإحصائية هى المجموعات الثلاث الأولى من الأعمال الكاملة للشاعر بجانب ديوان منفرد هو (هل تسمعين صهيل أحزانى؟).

(١) د.على الجندى: الشعراء وإنشاد الشعر – صـ١٠٦
(٢) د.ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة – ص ١٤٥.
(٣) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – ص٢٠٠.
(٤) د.شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى – ص ١٣٥.
(٥) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – ص ٢٠٠.

جدول رقم ١: (نسبة حضور البحور من حيث عدد الأبيات).

البحر	القصائد	عمودية	حديثة	عدد الأبيات	عدد الأبيات
الرجز	١١٢	٣٠	٨٢	٣٩٧٤	٢٨,٦٨٪
الرمل	٤٦	٦	٤٠	٢٢٤١	١٦,١٧٪
الكامل	٦٣	٣٢	٣١	١٨٢٦	١٣,١٨٪
المتقارب	٦٧	١٩	٤٨	١٧٧٩	١٢,٤٤٪
المتدارك	٣٥	٥	٣٠	١٣٤٦	٩,٧٢٪
الوافر	١١	٤	٧	١١١١	٨,٠٢٪
الخفيف	٢٥	٢٥	–	٥٦٤	٤,٠٧٪
السريع	٣٤	٢٧	٧	٣٥٨	٢,٥٩٪
البسيط	١٨	١٦	٢	٢٩٣	٢,١٢٪
المديد	٢	١	١	١٧٥	١,٢٧٪
الطويل	١٠	١٠	–	١٣٤	٠,٩٧٪
المجتث	٤	٤	–	٥٢	٠,٣٨٪
الهزج	١	–	١	٨	٠,٠٦٪
المجموع	٤٢٨	١٧٩	٢٤٩	١٣٨٦١	١٠٠٪

نلحظ فى هذا الجدول الإحصائية نسبة البحور فى شعر نزار الغزلى اعتماده أكثر على البحور الصافية (وحيدة التفعيلة) فقد تقدم الجدول ستة أبحر صافية فى المقدمة، ثم ستة أبحر مركبة فى المؤخرة. وكان الهزج هو الخاتمة بقصيدة واحدة من الشعر الحر. وقد ترك نزار أبحراً فلم ينظم عليها وهى مركبة (المقتضب، المنسرح، المضارع) وهو فى ذلك يشابه معظم الشعراء المعاصرين. غير أن هناك من الشعراء المعاصرين من أبدع معظم شعره على بحر المنسرح، من باب (لزوم ما لايلزم) مثل الشاعر المصرى المعروف «أبو همام» الدكتور عبداللطيف عبدالحليم.

جدول رقم ٢: (نسبة البحور من حيث القصائد).

البحر	القصائد	النسبة المئوية
الرجز (تام ومجزوء)	١١٢ (٨٩ + ٢٣)	٢٦.٢٥٪
المتقارب	٦٧	١٥٪
الكامل (تام ومجزوء)	٦٣ (٦٢ + ١)	١٤.٥٠٪
الرمل (تام ومجزوء)	٤٦ (٤٥ + ١)	١١.٥٠٪
المتدارك	٣٥	٨٪
السريع	٣٤	٨٪
الخفيف	٢٥	٦٪
البسيط	١٨	٤٪
الوافر (تام ومجزوء)	١١ (١٠ + ١)	٢.٥٠٪
الطويل	١٠	٢.٥٠٪
المجتث	٤	١٪
المديد	٢	٠.٥٠٪
الهزج	١	٠.٢٥٪
المجموع	٤٢٨	١٠٠٪

فمثل هذه الجداول الإحصائية توضح نسبة البحور التى استخدمها نزار خلال نتاجاته المختلفة، وتوضح أيضاً تنويعه فى الاستخدام، فلم يتكئ كليا على بحر دون آخر، وإن كان أكثر فى استخدام بعض البحور لضرورة فنية اقتضتها موضوعاته، وشعرية التجديد الحديثة. ونلحظ من هذه الإحصائية أن نزار قبانى ترك أبحراً معينة مثل مخلع البسيط؛ لأنه من الأوزان التى « أجمع أهل العروض على أنها من اختراع المولدين وأنه لم يكن معروفاً قبل عهود العباسيين، وقد نظم منه الشعراء على قلة فى كل العصور ». (١) فنزار هنا يتفق مع الشعراء فى كل العصور فى تركه هذا الوزن، لكنه يختلف معهم فى استخدامه بحر المجتث حيث نظم عليه أربع قصائد من الشكل العمودى، فارتفع نصيب المجتث في عدد القصائد عن بحرى المديد والهزج فى استخدام نزار لهما، وعن أبحر المضارع والمقتضب والمنسرح التى أهملها نزار ذلك إذا عرفنا أن المجتث « هو البحر الثانى الذى أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه، أو لم يستريحوا إلى موسيقاه ». (٢) بعد مخلع البسيط.

(احتفاظ الرجز بالمرتبة الأولى فى الاستخدام لدى نزار)

* إذا رجعنا للجدول رقم ١ وجدنا عدد قصائد الشعر الحر عند نزار أكثر من عدد قصائد

(١) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – صـ١١٨.

(٢) نفسه – صـ٩٤.

الشعر العمودى، والشعر الحر بطبيعته هو الأقرب إلى النثر لذلك يميل إلى الرجز لأنه أقرب الأوزان إلى النثر، وهناك عـدد من النقاد أشـاروا إلى أن الرجز أكثر الأوزان اسـتخداماً فى الشـعر الحر بشكل عام. (١)

* تحظى تفعيلة الرجز بإمكانات متقاربة لإدخال تغييرات وزنية، حيث تأخذ صوراً عدة (مستفعلن/ه/ه//ه - متفعلن//ه//ه - مستعلن /ه///ه - متعلن////ه) هذا باستثناء الصور المتعددة التي تأخذها تفعيلة الضرب فى الرجز.

* يكثر نزار فى قصائده الرجزية من استخدام التفعيلة المخبونة متفعلن//ه//ه، وهى بانقسامها جزءين متساويين تجعل من الرجز وزناً منوعاً ومتدفقاً، فالخبن «أبيح فى وزن الرجز لأنه يدخل تنويعاً وتلويناً على التفعيلة مستفعلن». (٢) فتفعيلة الرجز المخبونة//ه//ه تمنح الشاعرية حرية أكبر فى التعامل معها وكأن الشاعر يتعامل مع مقطع واحد//ه ويكرره.

* تتميز تفعيلة الرجز بأنها ذات إيقاع سريع، حيث يقع جوهر الإيقاع (الوتد المجموع//ه) فى آخرها. «فالجوهر الإيقاعى أى الوتد هو أساس الإيقاع النغمى فى الشعر، وبناء على مواضع الجوهر الإيقاعى فى الأوزان تكتسب الأوزان صفات نغمية خاصة». (٣) من خفوت وامتداد.

* تتميز تفعيلة الرجز بأنها ذات إيقاع ممتد حيث تبدأ بسببين خفيفين (/ه/ه) يعقبهما الوتد المجموع(//ه) الأمر الذي جعل الرجز أكثر البحور الشعرية قرباً إلى النثر، ومنحه القدرة على الاقتراب من لغة الحياة اليومية البسيطة. * كما أصبح ملائمًا لأسلوب السرد والحكى والقص، ومن هنا أقبل عليه الشعراء المعاصرون، تدفعهم الرغبة فى تخفيف حدة النغم والغنائية التى ارتبطت بالشعرية القديمة.

من هنا.. يمكن القول: إن نزار قبانى أقبل - وغيره من الشعراء المعاصرين - على الرجز لما يتمتع به من إمكانية واسعة فى تنويع التفعيلة المستخدمة فى الحشو والضرب، ومن بساطة الإيقاع وخفوت النغم اللتين تقربانه من لغة النثر والحياة اليومية، فيجد الشاعر في هذا الوزن ما ينشده من حرية فى الإيقاع والتعبير.

(المتقارب في المرتبة الثانية)

وذلك لقصر التفعيلة فعولن//ه/ه. فالشاعر بذلك يعلن رغبته فى التخفف من الإيقاعات الطويلة مثلما هو الحال فى تفعيلة الرجز مستفعلن، ويتجه إلى الإيقاعات القصيرة فعولن - مثل باقى الشعراء المعاصرين -* بوصفها أبسط وحدة وزنية وأقصرها فى الشعر العربي، وقد رأيناه فى محاولاته السابقة يستخدم تفعيلة الرجز المخبونة //ه//ه. فالشاعر المعاصر - مثل

---

(١) منهم (عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، صـ٤٣٢ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر فى المغرب، دار التنوير والمركز الثقافى العربى بيروت والدار البيضاء، ط١٩٨٥/٢، صـ٨٨ - عبدالله راجح: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط١٩٨٧/١، جـ١٥٦/١).

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - صـ٨٦.

(٣) د.عونى عبدالرءوف: بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف - مكتبة الخانجى بالقاهرة ١٩٧٦ - صـ ٧٤، ١٤١ ومابعدها.

* انظر (فى بعض خصائص الرجز وتطوره فى الشعر العربى، وكيف أنه يقترب من النثر فى التعبير عن الحياة اليومية) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - صـ ١٢٦.

* أشار كل من الدكتور عزالدين إسماعيل وعبدالله الراجع إلى تراجع الرجز وغلبة المتدارك والمتقارب على الشعر المعاصر فى السبعينيات.

نزار - بصدد البحث عن حرية إيقاعية أوسع عبر الأوزان الصافية (وحيدة التفعيلة) بل وأصغرها وحدة وزنية كالمتقارب والمتدارك//ه/ه ومعكوسها/ه//ه.

(غلبة الأوزان البسيطة)

أ - لأنه من الشعراء المعاصرين الذين زادت لديهم نسبة شعر التفعيلة (الحر) عن نسبة الشعر العمودى، خاصة وأن شعراء التفعيلة يفضلون الأوزان الصافية على المركبة. (١)

ب - نزار، وغيره من المعاصرين، يطمح إلى حرية أكبر فى التشكيل الوزنى لقصائده، وهذه الحرية تحققها وحدة التفعيلة فى الأوزان البسيطة، حيث يسهل تكرارها وتدفقها بعكس الحال مع الأوزان المركبة.

جـ - الأوزان الصافية التى يستخدمها نزار أوزان خافتة؛ نظرا لوقوع جوهر الإيقاع أى الوتد المجموع//ه بعيداً عن موضع البداية (الرجز/ه/ه//ه - المتدارك/ه//ه - الكامل ///ه//ه - الرمل/ه//ه/ه) ولا يخرج عن هذا الإيقاع الخافت سوى المتقارب//ه/ه لوقوع الجوهر فى بدايته، حتى هذا الوزن يؤدى إلى خفوت النغم نظراً لتكرار تفعيلته الوحيدة فى البيت ثمانى مرات متتالية.

*** الضرورة الشعرية و تجاوزات موسيقية..**

هى تلك الرخص من التجاوزات التى يسمح بها للشاعر دون الناثر، وهى قديمة منذ الجاهلية، مثل قضية الالتفات - مثلاً - والتى عرفت فيما بعد بالإقواء على لسان إحدى المغنيات فى بيت *النابغة الذبياني*:

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغراب الأسودِ

وانقسم حولها - قديماً - النقاد والبلاغيون ثلاث طوائف: (*)

- فئة تجيزه إجازة مطلقة (الخليل/ ابن جنى/ أبو على الفارسى) من صرف الممنوع ومنع المصروف وقصر الممدود ومد المقصور والترخيم وتذكير المؤنث، وحذف بعض اللفظ ما لم يلتبس.أى يسمح للشاعر ما لا يسمح به للناثر فهى ضرائر تبيح العذر.

- فئة تجيز بعضها وتمنع بعضها الآخر (ابن قتيبة/ المبرد) أجازوا صرف الممنوع وقصر الممدود، ومنعوا منع المنصرف من الصرف ومد المقصور، وترك الهمز من المهمز، ومنعوا أن يهمز غير المهوز، ومنعوا أن يسكن الشاعر ما كان ينبغى أن يحرك.

- فئة ترفض الضرورات مطلقاً (ابن طباطبا، ابن خلدون، أبو هلال العسكرى، ابن رشيق القيروانى، ابن وهب الكاتب).

أما فى العصر الحديث فهما فئتان فقط:

- فئة تجيزه مطلقاً: (مصطفى السحرتى، محمود شكرى الألوسى) لأنه يباح للشاعر ما لا يباح للناثر.

- فئة ترفض فكرة الضرورات من أساسها مثل نازك الملائكة، وهي تقول: «نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه، أو تفعيلة

---

(١) انظر ما توصل إليه عدد من الدارسين من ازدياد اعتماد الشعراء المعاصرين على الأوزان الصافية دون المركبة:
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - صـ ٨٠ وما بعدها.
- عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - صـ ٨٥ وما بعدها.
- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - صـ ٨٦ وما بعدها.

* انظر: د.يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية - دار الثقافة - القاهرة - ١٩٧٩ - صـ ١٣٨: ١٤٤.

تضغط عليه، وأنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر، إن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر». (١)

كما قيل إن الضرورات تبيح المحظورات يلجأ الشاعر إلى «كسر الأنظمة النحوية فى سبيل تفجير الطاقات السحرية الصوتية للكلمات، فيخضع لمفاهيم تفرضها دفقات الكلمات نفسها». (٢) أو دفقات الإيقاع التي تحضر ذهن الشاعر - أحياناً - قبل الكلمات، فالموسيقى قد تسبق في وجودها عناصر القصيدة الأخرى، فربما قاربت القصيدة «أن تتحقق أولاً بوصفها إيقاعاً معيناً قبل أن تصل إلى التعبير فى كلمات». (٣) لذلك قد يصطدم البناءان اللغوى والإيقاعى بين يدى الشاعر فيلجأ إلى ما سمى بالضرورات الشعرية فتبعد به عن الفصاحة، ومن ثم تبعده عن أن يكون بليغاً وجيداً لأنه «ليس هناك تدافع وصراع بين البنية اللغوية والبنية الإيقاعية إذا أخلص الشاعر لصنعته، وتعامل مع لغته تعاملاً واعياً وعميقاً». (٤) والبحث يرى أن موضع الضرورات الشعرية فى باب اللغة، لذلك أشار إلى مثل هذه التجاوزات فى موضع (مآخذ لغوية) * فهى «رخص منحت للشعراء كي يخرجوا بها عن بعض قواعد اللغة لا قواعد الوزن والقافية». (٥)

ليس من السهل أن يخطئ شاعر كبير عروضيا، إلا أن هناك أخطاء عروضية قد تفلت من أذن الشاعر عندما يسيطر إيقاع الفكرة والكلمة على موسيقى البيت الشعري، فيجد لغته تندفع لتحقيق أجزاء الفكرة والصورة اللتين سبقتا إلى الذهن واحتلتا فيه مكاناً، وقد يغفل الشاعر عن هذا التجاوز لكونه لا يعترف بتأثير كبير له فى موسيقى الشعر، فلا يأبه به فى إبداعه، أو لشدة التحامه بلغته المصورة، ولاكتمال الدفقة النفسية للجملة، مثل هذه الأسباب أدت بشاعرنا إلى بعض التجوزات فى بعض تراكيبه اللغوية وإيقاعاته الموسيقية.

بالنسبة للضرورات الشعرية لغويا سبق البحث أن ذكرها، وهنا يذكر بأخريات ليست أخطاء لغوية بل هى رخص أو - إن شئت - هى عملة ذات وجهين صحيحين مثل قصر الممدود فى:

تسألنى حبيبتى/ ما الفرق ما بينى وما بين السما
الفرق ما بينكما/ أنك إن ضحكت - يا حبيبتى -
أنسى السما.. (٦)

ومثل تحريك تاء التأنيث الساكنة بالكسر فى النطق عند التقاء ساكنين فى:

تغيرتِ الأشياء منذ عشقتنى وأصبحت كالأطفال بالشمس ألعبُ. (٧)

ومثل قطع الموصول أو همز غير المهموز من أجل العروض في:

يا أيها البدوى.. إحسبنى هلالاً أو قمرْ

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - صـ ٢٩٦.
(٢) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ ٢٣٥.
(٣) د.محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعرى - صـ ١٠.
(٤) د.حسنى عبدالجليل يوسف: موسيقى الشعر العربى - صـ ١٤.
* انظر نفس البحث: صـ ١٢٨ وما بعدها (المآخذ اللغوية).
(٥) د.مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب - صـ ٤٢٠.
(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٧٣٧/١.
(٧) نفسه - صـ ٧٥٠.

إعزف على خصرى..
أما شاهدت قبل الآن.. نايا أو وترْ.. (١)
حيث قطع همزات الأمر من الثلاثى (حسب، عزف).
كذلك وصل المقطوع أو ترك همز المهموز فى قوله:
اللون مات أم انَّ أعيننا هى وحدها لا تبصر اللونا. (جـ١/٣٣٨).

أما التجاوزات الموسيقية فى قواعد العروض فهى اثنتان. ويعتقد البحث أن الشاعر لم يأبه بهذه التجاوزات عن اقتناع واعتراف بعدم تأثيرها لا عن غفلة وأخطاء منه فى الموسيقى:

أ - (فاعلُ) فى حشو الخبب..

إن خروج وزن المتدارك من (فعلن) إلى (فاعل) فى الحشو خروج لا تقبله الأذن العربية، إذ «يمتنع دخول (فاعل) فى الخبب وإن تساوت مع تفعيلته الأساسية (فعلن) فى عدد الحركات والسكنات». (٢) لكن نزار قبانى أكثر من هذا الخروج فى قصائده التى على وزن المتدارك نظمها مثل:

- قصيدة (القصيدة الشريرة):

شىء بينهما يعرفــــه اثنان.. أنا والمصبــــاحُ.
/ه/ه /ه// /ه/ه ///ه /ه/ه ///ه /ه/ه/ه/ه/ه
مطر.. مطر.. وصديقتها معها ولتشرين نــواحُ. (٣)
//// ///ه //// ///ه ///ه ///ه /ه// /ه/ه/ه

- قصيدة (نهر الأحزان):

عيناك كنهرى أحزان
نهرى موسيقا حملانـــى لـــوراء وراء الأزمـانِ.
/ه/ه /ه/ه /ه// /ه/ه ///ه ///ه /ه/ه /ه/ه/ه
نهرى موسيقا قد ضاعـا سيدتى ثم أضاعانـــى. (٤)
/ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه// /ه/ه ///ه /ه/ه

- قصيدة (أكبر من كل الكلمات):

سيدتى عندى فى الدفترْ ترقص آلاف الكلماتِ. (٥)
/ه// /ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه// /ه/ه /ه// /ه/ه

بل وقد شاعت هذه التفعيلة (فاعل) فى كل القصائد التى كتبها نزار على وزن الخبب، حتى أصبحت ظاهرة فى شعره على هذا البحر، والبحث وإن كان - يتفق مع نزار - لا يرفض هذه التفعيلة رفضاً تاما فى الخبب، فإننا حتى مع هذا نرى أنه ينبغى أن تكون نادرة الوقوع لا أن تصبح ظاهرة فى كل شعره المكتوب على هذا الوزن.

ب- (مُستفعلانْ) فى ضرب الرجز:

يقع بعض الذين يكتبون على بحر الرجز فى خطأ إيقاعى، وهو أنهم يوردون التفعيلة

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٢٣٧.
(٢) د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - صـ١٠٦.
(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٢٥١.
(٤) نفسه - صـ٤٠٣.
(٥) نفسه - صـ٢٧٣.

(مستفعلانْ) فى ضربه، ولا يقع هذا فى الشعر العربى قط لأن الأذن تمجه، وقد وقع نزار فى هذا الخطأ، ويبدو أن التقطتها الشاعرة نازك الملائكة وعنفته عليها فقالت: «وكنت أظن أن الراسخين من الشعراء الذين مارسوا الكتابة بأسلوب الشطرين سوف يتحاشون هذه الفوضى، ومن هؤلاء نزار قبانى مثلاً، وقد سبق له من بحر الرجز فى ديوانه الأول:

تقول لى مكسورة الأهداب: عم تبحثُ؟

قلت: أضعت قبلة وفقدها لم يــــورثُ.

قد قفزت منى وفوق الثغر منك تمكثُ.

سمراء.. رديها إلىّ ليـــــس بى تريثُ.

هنا نرى نزاراً لا يأتى بتشكيلة فيها (مستفعلانْ) غير أنه يقع فى ذلك عندما يخرج إلى سماء الحرية فى الشعر الحر بعد ذلك بسنوات، وكأنه نسى حتى أذنه الموسيقية وتحرر منها فنسمعه يقول:

أكتبُ للصغار..

للعرب الصغار حيث يوجدونْ . متفعلانْ.

أكتب للذين سوف يولدونْ متفعلانْ.

أكتب للصغار ». (١)

ويبدو أن الشاعر نزار قبانى لم يأبه بهذا الخروج ولم يلتفت إلى كلام نازك إليه فطفق يكرره ويأتيه فى بعض قصائده، مثل قصيدة (إلى ساذجة) والتى يقول فيها:

لا شك أنت طيبةْ /ه/ه//ه //ه//ه

بسيطة وطيبةْ //ه//ه //ه//ه

بساطة الأطفال حين يلعبونْ. (٢) //ه//ه /ه/ه//ه //ه//ه ه

لكنه يأتيه بندرة فمثلاً فى هذه القصيدة لم يأته إلا فى هذا الموضع.. وأخيراً، عله يبدو للعيان قلة أخطاء أو تجاوزات نزار الموسيقية على وجه العموم.

(١) انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر – صـ ١٠٤، ١٠٥.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ٣٠٨/١.

المبحث الثالث..
دلالات القافية وخصائصها

فى القافية..

تعتبر القافية أهم ظاهرة صوتية في الشعر العربى بوجه عام.. حتى إنها تسبق فى أهميتها الوزن نفسه، رغم ما عرف قديماً من أن الوزن يسبقها فى الشعر فقيل: هو قول موزون مقفى، لكن الحقيقة غير ذلك فالقافية «لازمت الشعر العربى منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمى الذى وصل إلينا، عرفوها فى الأراجيز وفى سجع الكهان وفى الشعر النبرى القديم الذى لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش».(١) وللقافية أهمية كبرى فى العمل الشعرى بما تمنحه من موسيقى تجذب الآذان، كما أنها دليل على مقدرة الشاعر وبراعته، ومن أشهر تعريفاتها أنها «عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول، وهذا تعريف الخليل».(٢) أو هى «آخر كلمة فى البيت».(٣) وفى العصر الحديث عرفها الدكتور إبراهيم أنيس بأنها «عدد أصوات تتكرر فى أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهما من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن».(٤) فالقافية هى التكرار المنتظم للحرف الأخير أو لمجموعة الأحرف الأخيرة في البيت، وهى بالضرورة تتضمن علاقة دلالية حيث إن «جمال القافية يكمن فى تشابه الصوت واختلاف المعنى».(٥) لذلك يمكن أن نعتبر أن للقافية أهمية أخرى بجانب أهميتها الموسيقية، وهى الأهمية الدلالية ذات السمة الغنائية حيث إن «القافية هى الأخرى تلعب دوراً واضحاً فى هذه الغنائية، سواء كان تكرارها منتظماً أو غير منتظم، إذ يتبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات، وتسوير حدود الجملة الشعرية».(٦) وكما قسمت الموسيقى - قبلاً - إلى موسيقى داخلية وخارجية تبعاً لإيقاع الحشو وإيقاع الإطار كذلك فإن «القافية قافيتان: قافية ذات صلة بالإيقاع الداخلى العروضى، وقافية ذات صلة بالإيقاع الخارجى الأسلوبى».(٧)

وقد أدرك نزار قبانى ما للقافية من أهمية كبيرة فلم يغادرها فى جميع أنواع شعره، فقد أدرك أن الشعر «لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية».(٨) لذلك فهى عنده فى شعره العمودى والحر وحتى قصيدة النثر. فتعتبر القافية في شعر نزار قباني الحر هى العنصر الذى تدور حوله القصيدة، حيث يتمسك بها الشاعر بصورة واضحة فيبقى صوت قافيته أوضح ما في قصائده، وأبرز عناصرها الموسيقية، بجانب تساوى بعض أسطره حتى يمكن رد بعض من شعره الحر إلى أصله العمودى بوزنه وقافيته.

وذلك ما جعله لا يتفق ونظام القافية في الشعر الحر الذى يهتم بالتوافق الموسيقى مع

(١) د/حسنى عبدالجليل يوسف: موسيقى الشعر العربى - جـ١/٣٧.

(٢)، (٣) د.شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع - صـ٣٧٨.

(٤) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - صـ٢٤٦.

(٥) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - صـ٢٦٢.

(٦) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - صـ٢٠.

(٧) د.عبدالجليل داود البصرى: إيقاع الشعر الحر بين النظرية والإبداع - صـ٣.

(٨) ابن رشيق القيروانى: العمدة - جـ١/١٥١.

السطر الشعرى، فالقافية فى الشعر الحر هى أنسب وقفة موسيقية ينتهى عندها السطر الشعرى « لا يعتمد فيه الشاعر على وحدة الروى، أو الحصيلة اللغوية عند الشاعر، بل يبحث الشاعر عن أنسب كلمة يمكن أن ينتهى بها السطر الشعرى». (١) لكن نزاراً لم يأمن لذلك النظام فى الشعر الحر فاعتمد على نظام القافية التقليدية ذات الروى الموحد، وتمسك بها حتى في أقصى أنواع شعره تحرراً، فالموسيقى الرنانة الغنائية فرضت طبيعتها عليه حتى فى قصائده النثرية، والتى أسماها نصوصاً حرة.

وبالرغم من التزام نزار قبانى بالقافية ذات الروي الموحد، فإنه فى بعض قصائده يعمد إلى تغيير الروى لكسر خط الرتابة من ناحية ولتغير الدفقة الشعورية والموقف النفسي من ناحية أخرى، حيث إنه «قد يلتزم الشاعر بحرف روى واحد فى عدة أسطر؛ لأنه يحس بالحاجة عندئذ لترديد صوت معين، ولكنه سرعان ما ينتقل منه إلى أصوات أخرى. فإذا هو استمر فى القصيدة كلها يستخدم جرساً واحداً (حرف روى) فى نهاية أسطرها فإنه يكون عندئذ عرضة للوقوع فى الرتابة والإملال». (٢)

وذلك ما فعله نزار قبانى في قصائده مثل قصيدة (الهروب من هيروشيما).(٣) حيث انقسمت القصيدة إلى ستة مقاطع وكل مقطع يختتم بقافية ذات روي مختلف عن غيره، فالمقطع الأول نونى القافية، والثانى بقافية ميمية، والثالث والرابع بقافية همزية والخامس رائى القافية والسادس همزى القافية؛ وهكذا على نحو ما ذكرنا آنفاً فى قصيدته (لماذا؟).

ولم يكتف نزار بتغيير الروى فى القافية من مقطع لآخر بل داخل المقطع نفسه ينوع بين القوافي (العادية، والمقيدة، والمطلقة) وينوع فى الروي والحركات التى تلحقه، وعلنا نرى ذلك فى المقطع الثالث مثلاً من قصيدته (الهروب من هيروشيما) حيث يقول:

سأرحل شرقا..
سأرحل غربا..
فلم يبق شيء هنا..
يستحق البكاءْ..
وأما النساءُ
فهن حشيشة كل العصور..
وأقسمت – بعدك –
لن أتعاطى النساءْ.. (٤)

إن تغير القوافى هنا لا يأتى عبثاً إنما هو خروج من إيقاع حزين ساكن إلى إيقاع بهيج منطلق – مع حروف المد وأنصاف الحركات – نحو المطلق فى كلمات مثل (شرقا – غربا – هنا) وإشباع روى (النساءُ – العصور) وعودة مرة أخرى إلى إيقاع حزين ساكن فى قافية مقيدة مع (البكاءْ – النساءْ)، وقد عرفنا من قبل أن «الأصوات الصائتة (الفتحة والفتحة الطويلة، والضمة والضمة الطويلة، والكسرة والكسرة الطويلة) تعد أوضح الأصوات فى لغتنا العربية.. كما تتفاوت الأصوات الصامتة فيما بينها من ناحية الوضوح السمعي، فالأصوات شبه الصائتة (الواو والياء) والأصوات المائعة (اللام والميم والراء والنون) تعد أوضح من الصوامت، لما فيها من حزم صوتية». (٥) هكذا تتبدى لنا براعة نزار الموسيقية فى استخدام قوافيه.

(١) د.عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر – صـ ١٤٤.
(٢) نفسه – صـ ٩٩.
(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ ١٨٢/٥. وما بعدها.
(٤) نفسه – صـ ١٨٥.
(٥) د.قاسم البريسم: منهج النقد الصوتى فى تحليل الخطاب الشعرى – ص ٤٧.

وفى إحصائية للبحث على قدر معين من إنتاج الشاعر- وهو ذلك القدر الذى أحصينا فيه البحور، المجلدات الثلاثة الأولى من الأعمال الكاملة للشاعر، بالإضافة إلى ديوان منفرد هو (هل تسمعين صهيل أحزانى؟) - وجد البحث قدراً من الحروف تتكرر كحرف روى فى قصائد كثيرة، وأخرى يندر استخدامها لديه رويا.. وقبلاً يجب الإشارة إلى نتيجة توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس عبر رصد حروف الروى فى الشعر العربى فكان ترتيب الحروف كالآتى..

- حروف كثيرة الشيوع رويا فى الشعر العربي: (م. د. ر. ل. ب. ن. س).
- حروف متوسطة الشيوع رويا في الشعر العربى: (ق. ج).
- حروف لم ترد كثيراً رويا في الشعر العربى: (ط . ث. خ. ش. ز. و. ذ.غ).
- حروف قليلة الشيوع رويا فى الشعر العربى: (ص. ض. ألف مقصورة). (١)

وكانت نتائج رصد حروف الروى لدى نزار قبانى كما يأتى:

حرف الروى	عدد المرات	حرف الروى	عدد القصائد
ب	١٩	ف	٧
ب/هـ	٢	ك	٥
ن	١٥	ى	٣
ر	١٦	ى/هـ	٢
ل	١٩	ح	٤
ل/هـ	٣	ح/هـ	١
م	١٤	ض	٢
د	١٣	ش	٢
ع	١٠	ج	١
ت	٨	س	١
همزة	٣	الألف/هـ	٢
همزة/هـ	١	و	١
ق	٩	متنوعة	٢
ق/هـ	١		

ويتضح من هذه النتائج أن أكثر الحروف التى أتت رويا فى قوافى نزار قبانى هى (ب، ر، ل، ن) .وهو بذلك يتفق مع النتائج التى توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس على مساحة الشعر العربى عامة، وأن هناك أحرفاً بعينها تجد مودة خاصة من قبل الأذن العربية لذلك كانت كثرة شيوعها فى شعرهم.

وهذه الحروف التى كانت أكثر دوراناً فى قوافي الشاعر لها عدة مبررات ودواع، فالباء والراء مثلا تجودان فى شعر الغزل واللام فى الوصف، وذلك ما أقره نقاد العصر الحديث من أن« القاف قد تجود فى الشدة والحرب، والدال فى الفخر والحماسة، والميم واللام فى الوصف

(١) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربى - صـ٢٤٨.

والخبر؛ والباء والراء فى الغزل والنسيب». (١) ذلك بجانب ما لهما من صفات فيزيائية نطقية في بحوث علم اللغة، فاللام والراء والنون تعد من أوضح الحروف في اللغة العربية،

ويطلق عليها الأصوات المائعة لأنها درجة وسطى بين الصوامت (الحروف) والصوائت (الحركات) وقد عرفنا فيما قبل أن «الأصوات المائعة (اللام والميم والراء والنون) تعد أوضح من جميع الصوامت، لما فيها من حزم صوتية ولكنها أقل وضوحاً من الصوائت». (٢) أى الحركات، لذلك لم يغفل نزار دور الحركات فى روى القافية فجاءت قوافيه بحركات عادية أو بحركات ممالة أو مشبعة فكانت القوافي المطلقة. وتندر جدا فى قوافي السكون المقيدة، وتلك درجات حضور الحركات فى قوافيه:

الكسرة	٧٤ مرة	الضمة	٣٢ مرة
الفتحة	٥١ مرة	السكون	٢١ مرة

لذلك يمكن أن يلاحظ على نزار قبانى فى استخدام القوافى أنه ابتعد – قدر الإمكان – عن القوافى المنفردة فلم يستخدم الزاى أو الصاد أو الضاد أو الثاء أو الغين رويا لقوافيه.. كذلك لم يلجأ نزار قبانى إلى القوافي المقيدة – بالنسبة لمجموع قوافيه فى باقى الحركات – إلا نادراً، وكثرت لديه القوافي المطلقة، وذلك ما جرى عليه جل الشعر العربى، كما أكثر من القوافى الشائعة والمستساغة.

حتى فى القصائد ذات القوافى المقيدة يستطيع نزار أن يبلغ بها درجة من الجمال والموسيقية ترقى بها إلى الحد الذى تضاهى به قوافيه المطلقة عبر ما يطعمها به من حروف الردف اللينة والمشددة، أو من هاء السكت، ولنرى ذلك يمكن أن نقرأ قصائده (ذئبة – المستحمة – إلى ساذجة – حين أحبك) وهذا مقطع من الأخيرة:

يتغير – حين أحبك – شكل الكرة الأرضيَّهْ..
تتلاقى طرق العالم فوق يديك وفوق يديَّهْ..
تكتشف الشمس أنوثتها.. تضع الأقراط الذهبيَّهْ..
ويهاجر كل النحل إلى سرتك المنسيَّهْ..
وبشارع ما بين النهدين،
تتجمع كل المدنيَّهْ.. (٣)

وقد أضفى إلى انسياب الموسيقية جمالاً فائقاً فى نهاية كل بيت باستخدام هاء السكت بعد قافية الياء المشددة، وكلتاهما ساهمتا فى تجسيد الحب بما يشبه التأكيد والإقرار.

فى جمال موسيقية القافية كما لجأ نزار سلفاً إلى مقومات لغوية من حروف لين وتشديد وهاء سكت، يلجأ أيضاً إلى زحافات وعلل عروضية مثل التذييل وهو زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، مثل قوله في قصيدة (بلقيس) وهى من البحر الكامل:

هل يولد الشعراء من رحم الشقاءْ؟ ؟
وهل القصيدة طعنة

(١) د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث – صـ٤٤٣.
(٢) د.قاسم البريسم: منهج النقد الصوتى فى تحليل الخطاب الشعرى.. الآفاق النظرية وواقعية التطبيق – صـ٤٧.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ١٨٩/٢.

في القلب ليس لها دواءْ؟
أم أنني وحدي الذي..
عيناه تختصران تاريخ البكاءْ؟. (١)
/ه/ه//ه ////ه//ه /ه/ه//ه ه.

وكذلك خروجاً من رتابة القافية يدخل عليها الترفيل في نفس القصيدة (بلقيس) وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتدمجموع فتصير متفاعلن متفاعلاتن (///ه//ه - ///ه//ه/ه).

بلقيس.. يا بلقيس
/ه/ه//ه /ه/ه/
لو تدرين ما وجع المكانِ..
/ه /ه/ه//ه ///ه //ه/ه
في كل ركن أنت حائمة كعصفور
/ه/ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه /ه/ه
وعابقة كغابة بيلسانِ. (٢)
//ه ///ه//ه ///ه//ه/ه

بجانب مقومات الموسيقى في النص نجد في القافية التذييل (في المقطع الأول) والترفيل (في المقطع الثاني) وما للتذييل والترفيل من أهمية قصوى «للخروج عن رتابة الوزن». (٣) وإحداث نوع ما من التشويق الموسيقي، فإنهما هنا حملا في كل القصيدة معاني الحزن والأسى، وشكلا موسيقى القصيدة بإحساس عميق بالمرارة والوجع، وبإيحاء منتظم بأزليتهما وأبديتهما. فالتذييل والترفيل زيادة في إيقاع الوزن ليزيد دلاليا من زيادة الحزن حيث الامتداد واللاتناهي والاستسلام لفقد بلقيس.

كذلك لجوءاً لتغيير رتابة إيقاع القافية يلجأ نزار إلى الخبن/ حذف الثاني الساكن، والحذذ/ حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، والتسبيغ/ زيادة ساكن على ما دخله الحذذ. كل ذلك في تفعيلة الرجز فتصير (/ه/ه//ه — //ه//ه — //ه — //ه ه):

لكنني.. /ه/ه//ه.
أبحث يا كبيرة العيونْ. /ه///ه //ه//ه //ه ه.
أبحث يا فارغة العيونْ. /ه///ه /ه///ه //ه ه.
عن الصلات المتعبةْ. //ه//ه /ه/ه//ه.
عن الشفاه المخطئةْ. (٤) //ه//ه /ه/ه//ه.

التصريع..

إن توظيف التصريع من أهم الظواهر الموسيقية اللافتة للنظر في شعر نزار قباني بعامة وفي شعره الغزلي بخاصة.. وذلك عندما يأتي بالعروض كالضرب في البيت؛ لإحداث نوع من التوازن والانسجام بين الموسيقى والمعنى، والتصريع لغويا «مأخوذ من صرع الباب، وهما مصراعان، وإنما وقع تصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة وإما قصيدة.. وصرع البيت من الشعر جعل عروضه كضربه». (٥) فهو محاولة توازن إيقاعي بين الشطرين يزيد غنائية الموسيقى «والتصريع في حقيقته ليس إلا ضرباً من الموازنة والتعادل بين

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ٤/٧٧.
(٢) نفسه - صـ ٤٤.
(٣) د.شكري عياد: موسيقى الشعر العربي - صـ ٧٨.
(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٣٠٨.
(٥) ابن منظور: لسان العرب - جـ٤/٢٤٣٤.

العروض والضرب يتولد منهما جرس موسيقى». (١) وقد استحسن النقاد في التصريع قلته في القصيدة فإن «ما يحسن منه التصريع ما قل وجرى مجرى اللمعة واللمحة، وكان كالطراز فى الثوب». (٢) فهو عادة يأتى فقط فى مطلع القصيدة وأهميته عندئذ أنه يكون بمثابة «مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة تلهب إحساسنا وتهيئنا لاستماع القصيدة». (٣). والتصريع كظاهرة موسيقية معروف منذ القدم، لكن الظاهرة الجديدة فى توظيفه عند نزار أنه لم يكتف بإبرازه فى مطلع القصيدة، بل جاء به فى منتصف القصائد وحشوها، كذلك أتى به فى عدة أبيات متتابعة من باب لزوم ما لا يلزم.

وقد كان نزار يعى تماماً ما لهذه الخاصية من أهمية كبيرة فى إثراء الناحية الموسيقية بالقصيدة، وقدرتها البديعية على جذب انتباه المتلقى وأسر أذنه بأثير نغمى عذب، لذلك وجدناها فى كثير من مطالع قصائده. فقد يصرع بالحرفين أو الثلاثة أحرف الأخيرة فى كل شطرين وما لهما من عذوبة رنين ينظم الموسيقى:

أتراها تحبنى ميســـــونُ؟   أم توهمت والنســاء ظنونُ. (٤)

إنى أحبك عندما تبكينـــــا   وأحب وجهك غائماً وحزينا. (٥)

أسوح بتلك العيـــــــونْ   على سفن من ظنـــــــونْ. (٦)

فى ثغرها ابتهــــــــالْ   يهمـــس لى: تعـــــــالْ. (٧)

لقد كتبنا وأرسلنا المراســــيلا   وقــد بكينا وبللنا المناديـــــــلا. (٨)

ووشوشتنى النســـــمة الحافيةْ   :لمحتها تعدو علــى الرابيـــــــةْ. (٩)

إنى عشـــــقتك واتخذت قـــرارى   فلمن أقدم - يا ترى - أعـــــذارى. (١٠)

لا الشعر يرضى طموحاتى ولا الوترُ   إنى لعينيك -باسم الشعر - أعتذرُ. (١١)

وغيرها من مقدمات القصائد التى يضيق بنا الحصر، هنا، لو تتبعناها، ولم يكتف نزار باستغلال هذه الوسيلة الموسيقية في مقدمات قصائده بل كثرت أيضاً في ثنايا وأحشاء القصائد، وإن كان التصريع فى المقدمة يأتيه الشعراء - عن يسر أو عسر - ليزيد الموسيقى توازناً.. فعندما يأتى التصريع فى ثنايا القصيدة يعتبر دليلاً على الملكة والطبع، وأكد ذلك النقد الحديث فقيل: «وقد يقع التصريع في أثناء القصيدة بعد التصريع في أولها، وهو عنده دليل على قدرة الشاعر، وسعة بحره، وقوة طبعه». (١٢) ونراه عند نزار داخل قصيدة (وشاية):

ومن أخبر النحل عن دارنا   فجاء يقاسمنا دارنا. (١٣)

---

(١) د.على الجندى: الشعراء وإنشاد الشعر - صـ ١٣٤.

(٢) ابن رشيق القيروانى: العمدة - جـ١/١٧٤.

(٣) د.على الجندى: الشعراء وإنشاد الشعر - صـ ١٣٤.

(٤) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٣/٤٣٠.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٧٥٦.

(٦) نفسه - صـ ٢٥٧.

(٧) نفسه - صـ ١٠٠.

(٨) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٣/٥١٧.

(٩) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٢٣٨.

(١٠) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ٤/٩٥.

(١١) نفسه - صـ١٠٦.

(١٢) د.علي الجندى: الشعراء وإنشاد الشعر - صـ١٣٢.

(١٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٢٤٠.

ونجد هنا أن خاصية التصريع وهى موسيقية قد اشتركت مع خاصية التكرار كبنية لغوية فى لفظة «دارنا»، تحت ما يسمى بالجناس التام الذى يعطى جرساً موسيقيا تلذه الأسماع.

وفى قصيدة (هرة) يمتد التصريع حتى البيت الخامس:

أكرهها.. وأشتهى وصــــلها   وإننى أحب كرهـــى لها..

أحب هذا اللؤم فى عينـــها   وزورها إن زورت قولهـــا.

وألمح الكذبة فى ثغرهـــا..   دائرة.. باســــطة ظلها..

عـين كعين الذئب محتــالة   طافت أكاذيب الهوى حولها.

قد سكن الشيطان أحداقها   وأطفأت شهوتها عقلهـــا. (١)

وعلّ دلالة توظيف التصريع فى الأبيات السابقة بهذه الطريقة المكثفة توحى بمدى إمكانية الشاعر وتمكنه من فنه، كما تدل على علو حس الشعرية والغنائية فى أذن الشاعر، وتدل كذلك على طبع الشاعر وأصالته وعدم تكلفه. وكثافة التوظيف للتصريع فى الأبيات تفيد فى إيضاح المعنى والشعور المسيطر على فكر الشاعر، وتكثف التأثير للتجربة الشعورية - من ناحية أخرى - فى ذهن المتلقى. وإنما تلك شواهد على سبيل التمثيل والاستشهاد فقط.

التدوير..

البيت المدور فى تعريف العروضيين هو ذلك البيت الذى اشترك شطراه فى كلمة واحدة، بعضها في الشطر الأول، وبعضها فى الشطر الثانى، فهو فى العروض القديم اتصال شطرى البيت واشتراكهما فى كلمة واحدة، مثلما حدث فى سينية البحترى فى وصف معركة إنطاكية بين الفرس والروم حيث قال فيها:

إذا ما رأيت صـــورة إنطــا   كية ارتعت بين روم وفرسِ. (*)

وجدير بالذكر أن نزاراً لم يحفل بهذه الظاهرة كثيراً فى شعره العمودى، ويبدو أن مرد ذلك لديه هو حفاظه على الإيقاع الموسيقى خارجيا فى شطرى البيت وداخليا على مستوى التفعيلة الواحدة، وإن جاءت فى شعره فبقدر من غير إسراف، وأكثر ما يوجد لديه - إن وجد - فى قصائده التى على البحر الخفيف مثل قصيدته على البيادر وهى على الخفيف:

وتقولين لى: أجىء مع الضـــو   ء، بحضن البيادر الميعـــاد.

جئت قبل العبير قبل العصافيـ   ـر، فللطل فى قميصى احتشاد. (٢)

وفى قصيدته (إلى ســـاق) وهـــى علــى البحر الخفيف:

قيل: ساق تمر وارتجف الفــ   ـلُ حبالاً على طريـق خصـــيب. (٣)

وقصيدة (ذئبة) وهى على المتقارب:

وداست على أذرع الضـــو   ء،ترقص ميداء عذبــــــــةْ.

كقافلة العطر تطوى الـــــ   مدى، سحبة إثر ســــــحبةْ. (٤)

وفى قصيدة (نهداك) وهى من مجزوء الكامل، استخدم نزار التدوير فى كل أبياتها ومنها:

---

(١) نفسه - صـ ٢٤٣.

* انظر د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - صـ ٢٠٠ (بتصرف).

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ ١٠٦/١.

(٣) نفسه - صـ ١٢٧.

(٤) نفسه - صـ ١٥٩.

ســمراء.. صبى نهدك الأسمر فى دنيا فمى.
نهــداك.. نبعا لذة حمراء تشعل لى دمــى.
صنمان.. إنى أعبد الأصنام رغم تأثمـــى.. (١)

وكذلك في قصيدة (إفادة فى محكمة الشعر) وهي على البحر الخفيف:

مرحباً يا عراق جئت أغنيــ ك، وبعض من الغناء بكاءُ. (٢)

التدوير في القصيدة الحرة يختلف عنه فى التقليدية.. فالبيت الحر لا يتألف من شطرين.. فالتدوير فى قصيدة التفعيلة هو اتصال أبيات أو أسطر القصيدة بعضها ببعض فتصير بيتاً واحداً.. والبيت في الشعر الحر ليس له طول محدد، لكن البيت الذى يزيد طوله بصورة غير مألوفة عن أطول صيغ شكله الموروث يعتبر بيتاً مدوراً، كأن يزيد بيت عن ثمانية تفعيلات فى قصيدة من البحر المتدارك، فالتدوير فى العصر الحديث ظاهرة «شاعت شيوعاً كبيراً فى المرحلة الأخيرة، وهذه الظاهرة تسمح باتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً، أو مجموعة من الأبيات مفرطة الطول». (٣) مثل هذا البيت من البحر الكامل والذى وصل طوله إحدى عشرة تفعيلة، والشكل الموروث له أن يكون ست تفعيلات فقط، كقوله فى (الرجل المعدنى):

يا أيها المتخلف العقلى.. قد أخجلتنى
فالناس قد دخلوا إلى عصر الفضاءِ
وأنت – وا أسفى عليك –
بقيت فى عصر الحجرْ. (٤)

وهذا البيت أيضاً من قصيدة (بلقيس) ويضم ثلاث عشرة تفعيلة من البحر الكامل:

بلقيس..
إن الحزن يثقبنى..
وبيروت التى قتلتك لا تدرى جريمتها..
وبيروت التى عشقتك..
تجهل أنها قتلت عشيقتها..
وأطفأتِ القمرْ.. (٥)

التضمين..

التضمين ظاهرة أسلوبية قديمة تعنى «أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها».(٦) أى ارتباط قافية البيت بالبيت الذى يليه، وتعتبر عيباً من عيوب القافية. ووردت فى الشعر القديم كثيراً، ومن أشهر شواهدها التى يحفظها جمهور المتأدبين أبيات امرئ القيس الشهيرة

(١) نفسه – صـ٦٩
(٢) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة – جـ٣/٣٩٣.
(٣) د.على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية – صـ٢٠٥.
(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٤/٢٣٧.
(٥) نفسه – صـ٣٦.
(٦) ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد – دار الجبل، بيروت – ط٥/١٩٨١ – جـ١/١٧١.

في معلقته حيث يقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليَّ بأنواع الهموم ليبتلــي.
فقلــت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازاً ونــاء بكلكلِ.
:ألا أيها الليل الطويل ألا انجلــي ... بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ.

وذلك أن مقول (قلت) فى البيت الثانى يأتى فى البيت الثالث (ألا أيها) وبذلك يكون البيتان متصلين أسلوبيا، وقد كره التضمين أهل العروض وعدوه عيباً من عيوب القافية، والحق أن الإجماع ليس منعقداً على استهجانه بإطلاق كما يظن البعض. (١) فالعلامة ابن الأثير – مثلاً – يسيغه ولا يجد لمن يعده عيباً حجة مقبولة. (٢)

والذى يرصده تاريخ الأدب الحديث أن التضمين قد شاع بكثرة فى شعرنا المعاصر، وبخاصة فى تجارب التفعيلة، التي يساعد بناؤها العروضى المتدفق أن تطول الجملة إلى حد كبير لتتواءم مع دفقات المشاعر التى كان يحد من آفاقها نظام القصيدة العمودية.

والذى يرصده البحث أن مثل هذه الظاهرة نادرة الوقوع لدى نزار قبانى، فدائماً كانت تأتى البنية الموسيقية متوافقة مع البنية اللغوية لفظاً ودلالة. وإذا وقع لديه فبقدر نادر خاصة فى شعر التفعيلة، ونلمحه فى قوله:

حبيبتى..
لأن من يحب فى مدينتى مجنونْ.
لأنهم فى بلدى
يصنفون الحب فى مرتبة الحشيش والأفيونْ.
ويشنقون باسمه
ويقتلون باسمه
ويكتبون باسمه القانونْ.
قررت يا حبيبتي
قررت أن أحترف الأشعار والجنونْ. (٣)

فالمسافة تبدو طويلة بين كل هذه المقدمات وبين النتيجة في البيت الأخير، وليس من شك أن الطول المفرط في الجملة يرهق المستمع والقارئ، لكن نزار قبانى هنا استطاع أن يخفف من وطأته دلاليا وموسيقيا:

– دلاليا: حيث نجد جملاً مفيدة تعطى معنى تاما، وإن كانت دلالتها متصلة بالعطف مع أخواتها من الأسطر قبلها وبعدها مثل: (من يحب فى مدينتى مجنون – يصنفون الحب فى مرتبة الحشيش).

– موسيقيا: في تلك القوافى التى تتنوع وتظهر من حين لآخر، دون أن تقف بين الجملة ودلالتها مثل :(مجنون – الأفيون – القانون).

وهذه القوافي لا تخفف من وطأة التدفق فحسب بل تنشئ نوعاً من الترابط الذى يجعل القارئ يستريح عند عتباتها، ذلك فضلاً عن استغلال الشاعر لصفات الأصوات وترتيب الكلمات لإنشاء موسيقى داخلية واضحة نلحظها فى جمل مثل: (حبيبتى، مدينتى، يا حبيبتى)

(١) نور الدين صمود: إعادة النظر فى التضمين – صـ ٩٠.
(٢) ابن الأثير: المثل السائر – جـ٢/٢٠١.
(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة – جـ٢/١١.

(يصنفون - يشنقون باسمه - يقتلون باسمه - يكتبون باسمه) (قررت - قررت).

كذلك من عيوب القافية الاكتفاء (١) ويقصد به: الوقوف عند القافية دون استيفاء المعنى، ويحتاج إلى افتراض كلمة ثانية توضح المعنى، وذلك أيضاً نادراً ما يحدث عند نزار قبانى بل قد ينعدم خاصة فى شعره الغزلى؛ ما يجعلنا في هذا المقام نعول على شعره السياسى لنذكر هذا البيت:

هل من فلسطين مكتوب يطمئننى   عمن كتبت إليه وهو ما كتبا. (٢)

حيث يتطلب المعنى أن يقول: (كتبت إليه وهو ما كتب إلىّ).

وقريب من هذا البيت فى شعره السياسى أذكر بيتا له فى شعره الغزلي، والذى يقول فيه:

هو هذه الكف التى تغتالنا   ونقبل الكف التى تغتالُ. (٣).

فكان ينبغى أن يقول: (ونقبل الكف التى تغتالنا) حتى يستوفى المعنى.

وأخيراً.. من العيوب التى قد تعتور القافية ذلك التكلف والاستطراد فى قواف لا تضيف معانى جديدة فهى مجرد قافية لغوية وديباجة لفظية، وهذا ما تعالت لغة نزار عنه وتحاشاه شعره، فكل لفظة جاءت كان يطلبها المعنى ولا يكتمل إلا بها، وحتى لو اكتمل المعنى بدونها فهى لا تألو أن تضيف إليه جديداً ولو يسيراً؛ لأنه غير منكور أن القافية - فى بعض الأحايين - قد تضطر الشاعر إلى ألفاظ غير مناسبة ومعان غير لائقة، لكن بالرغم من ذلك لا يمكن الاستغناء أو البعد عنها؛ لأن «زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجهاً لوجه أمام مقاييس النثر، ويسلب الألفاظ كثيراً من موسيقاها الناغمة، ويكشف فى القصيدة عن كثير من العورات». (٤)

(١) رجاء عيد: الشعر والنغم - صـ١٢.

(٢) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - جـ٣/٤٢٢.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - جـ١/٤٩٣.

(٤) محمد النويهى: قضية الشعر الجديد - صـ٢٣٣.

خاتمة

قد لا نكون - الآن - بحاجة إلى إيجاز ما قلناه أو التوقف عنده باستنباط نتائج أو تحديد خطوات مستقبلية، فذلك مطمح لا تدعيه هذه الدراسة المتواضعة.. فإن أقصى ما استهدفته الدراسة - فى مستواها الأعلى - لا يعدو تسليط الضوء على بعض الزوايا من زوايا الرؤية.. وكل ما عرض خلالها من قضايا - حتى الآن - سليم لا غبار عليه.

وبعد.. فإننى أقدم هذه الدراسة التي توصلت فيها إلى عدد من النتائج قد لا أدعى أنها الصواب، لكننى حاولت جاهداً أن تكون أقرب إليه. فبعد هذا المطاف فى كون نزار قبانى الشعرى، لابد من التوقف قليلاً لبلورة ما تم إنجازه، واختصار ما تم عرضه، وليرى القارئ ما قدمته هذه الدراسة من جديد.. وقد قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة قدمنا فيها الخطوط العريضة لمشروع الدراسة وموقع الدراسة من الدراسات السابقة، وأهم المناهج النقدية التى اعتمدتها الدراسة. ثم تمهيد نظرى فى الدراسة الموضوعية للشعر وعلاقته بالغزل، وأنواع الغزل ومظاهره لدى نزار، ثم غزل نزار قبانى فى ميزان النقد الحديث. وبعد ذلك تأتى فصول البحث الأربعة لتحمل الدراسة الفنية فى غزل نزار قبانى. ثم هذه الخاتمة التى بين أيديكم.

في الفصل الأول «الأسلوب الشعرى» ينظر البحث فى هذا الفصل للقصيدة على كونها قولاً شعريا، فكانت دراسة حالة القول الشعرى متوقفة عند الأساليب الإنشائية والخبرية، وتنوع طوابعها التى تنزع إلى القديم تارة وإلى الجديد تارة أخرى.

في الفصل الثانى «اللغة الشعرية» حيث التوقف عند المعجم الشعرى لدى نزار قبانى، وأهم المفردات الأكثر تردداً فى شعره، والتى تكشف فى مجموعها عن اهتمامات الشاعر ونزعته فى التعبير، وقد توزعت على حقول دلالية مثل «الحب، الحياة والموت، الفرح والحزن، المفردات التراثية، المفردات الأجنبية، اللغة الحسية».

فى الفصل الثالث «الصورة الشعرية» حيث تنقسم وسائل تشكيل الصورة لديه قديمة وحديثة، فوقف البحث عند كل منها بالتحليل الأسلوبى متخذاً من البنى اللغوية والبلاغية لكل منهما أساساً لدراستهما، وملتفتاً إلى العلاقة بين طرفى الصورة ومصادرها، وحظها من الحسية والتجريد، ومدى جودة التصوير وبعض خصائص التشكيل.

فى الفصل الرابع «الموسيقى الشعرية» كان التعرض للجانب العروضى فى النص الشعرى من وزن وقافية، ودراسة التشكيلات الوزنية والتداخل الوزنى، وأشكال التجديد، ودراسة القافية وظواهرها مثل التدوير، التصريع، والتضمين، وبعض التجاوزات الموسيقية.

كانت هذه لمحة سريعة عن أهم نقاط البحث وخطوطه العريضة ومعالمه الرئيسية، والآن يرى صاحب البحث أنه لابد مما كان لابد منه منذ البداية وهو الإشارة - مع التفصيل شيئًا ما - إلى أهم الإضاءات والإشراقات الجديدة فى الرسالة.

البحث فى التمهيد يلقى ضوءاً كاشفًا على منابت الشعر لدى نزار قبانى لمعرفة مدى ما

تركت من تأثير على هذا الشعر.. كما يلقى البحث فى التمهيد كذلك الضوء على تأثر نزار قبانى ـ مثل مجتمع الشام فى النصف الأول من القرن العشرين حيث ولد نزار ونشأ - بالحضارة الغربية، وقد عرفنا أن بيئة الشاعر فى ذلك الوقت انتشرت فيها مظاهر الحضارة الغربية نتيجة الاحتلال الفرنسى للبلاد. وهذا التغير الحضارى وجد طريقه إلى شعر نزار قبانى، فكتب عن أدوات زينة المرأة التى استحدثتها الحضارة المنقولة كالمبرد، المانيكور، القرط، أحمر الشفاه، رافعة النهد، المايوه، التنورة، والقبعة. وتغير وضع المرأة ومكانتها بالمجتمع وتتبع نظرة نزار لهذا التغير والتطور.

كذلك فى التمهيد كشف البحث عن هم الكتابة لدى نزار قبانى وكيف كانت المرأة لديه من أجل القصيدة، فإنه يحب المرأة مادامت تلهمه شعرًا، فإن حاولت المرأة أن تزاحم مكان القصيدة عنده طردها فورًا من حياته.

كما كشف البحث فى التمهيد عن مذهب نزار قبانى فى الشعر، وهو المذهب البرناسى حيث «الفن للفن» الذى يرى أصحابه أنه ليس للشعر غاية وراء نفسه. من هنا انطلق نزار قبانى يرسم جمال المرأة فى كل صوره وأشكاله، فبرزت فى شعره صور لظواهر غزلية (حسية ووجدانية). الحسية مثل التغزل في (أعضاء جسد المرأة - أثوابها وأدوات زينتها - نهديها) إلا أن قصائده فى غزله الحسى لا تثير فى قارئها الحسى الشهوى بقدر ما تثير فيه الحس الجمالى، فينصرف ذهنه إلى تأمل ألفاظ الشاعر العذبة وصوره الرائعة وموسيقاه الهفهافة. وعل الظاهرة الثالثة «التغزل بالنهدين» يرجعها البحث إلى العامل النفسى حيث إن نزار قبانى صحب أمه خلال فترة الرضاعة سنوات سبعًا، مما نبه غرائزه قبل الأوان تجاه النهد حسب تفسير فرويد النفسى..وعبر هذه الظواهر الحسية وجد البحث أن تجربتين حسيتين سيطرتا على الشاعر، ففى بداية حياته نجد تجربة الجمود والدهشة أمام - أو فى حضرة - المرأة، أما فى المرحلة المتقدمة فقد وصل نزار المرأة ودخل معها فى علاقات واقعية.

والظواهر الوجدانية فى غزله هى (تأليه المرأة - الحزن - الاهتمام بوجدان المرأة). وظاهرة التأليه كانت في بداية مراحله حيث الجمود والدهشة فكانت حلمًا بعيد المنال بالنسبة للشاعر. لكنه بعد ذلك خالطها وتقلب فى أجوائها.. وظهر لديه الحزن فى المرحلة الأولى لعدم نيل المرأة، وفى المرحلة الثانية لأنها رغم مخالطتها لم تستطع أن تحقق له السعادة المرجوة. أما عن ظاهرة اهتمام نزار قبانى بوجدان المرأة، فإن إنتاجه الغزلى يصور المرأة فى ثلاثة مراحل، الأولى: حيث نموذج المرأة المولعة بالزينة والتجمل فهى عروسة حلوى، الثانية: حيث نموذج المرأة العابدة التى تتمنى الفناء فى الرجل حبا وجنسًا، الثالثة: حيث نموذج المرأة المتمردة الواعية لحقوقها الاجتماعية.

وفى الفصل الأول عن الأسلوب الشعرى فى غزل نزار قبانى كشف البحث عن ظاهرة تنوع طوابعه الأسلوبية، فمنها ما ينزع إلى القديم ومنها ما ينزع إلى الجديد، كما كشف عن بعض الظواهر الأسلوبية التى تفضى إلى رؤى نزار قبانى الشعرية، كما تناول بالدراسة بعض التراكيب الأسلوبية من ناحية بنيوية حيث تفصيل البحث فى الخبر والإنشاء، ثم التوقف عن خصائص أسلوب نزار قبانى من الوضوح والجمال.

فى الفصل الثانى: درس البحث اللغة الشعرية فى غزل نزار قبانى، حيث دراسة المعجم الشعرى من خلال تحديد أهم الحقول الدلالية لأكثر المفردات ترددًا لديه مثل «الحب، الحياة والموت، الفرح والحزن، المفردات التراثية، الألفاظ الأجنبية، اللغة الحسية». ووجدنا الحقل الدلالي للحب يمثل مركزًا أساسيا ينطلق منه الشاعر إلى مواقف وافتراضات وتحولات تنعكس على الحياة والوجود، معلنا الحب ثورة ضد كل أعراف المجتمع الشرقى وسرا لاستمرارية الحياة. ثم توقف البحث عند خاصية تنوع معجم الغزل، فوجدنا أن مفردات نزار قبانى متنوعة وهذا التنوع يحمل الدلالة على وعى الشاعر وثقافته، واتساع رصيده اللغوى. ردا على كل الاتهامات التى ترمى الشاعر بضمور معجمه وضحالة ثقافته وتكرار نفسه.

أما بالنسبة للغة الحسية فقد كرس نزار قبانى شعره للجسد، وهذا التكريس امتد منذ بداياته الشعرية وحتى دواوينه الأخيرة، وربما أمسك بهذه المفاتيح طيلة حياته ليبرز هويته الشعرية، لكن هناك نتيجة أو ظاهرة جديرة بالذكر، ففى الدواوين الأولى من إنتاج الشاعر نلمح معالم الحسية وقد برزت بشكل أكبر من معالم التجريدية فكثرت بمعجمه مفردات النهد والجسد والفم ثم بعد ذلك العيون والشعر فى المرتبة الثانية. أما فى الدواوين الأخيرة وجدناه وقد بدأت تشيخ لديه الانفعالات الحسية، وتفقد جدتها وحماسها فقل لديه عمل الحواس، ودخل شيئًا ما عالم التجريد حيث المرأة الإنسان والمرأة الوجدان فتقدمت فى معجمه منزلة العيون والشعر على منزلة النهد والجسد والفم؛ ذلك أن الحواس نفسها متفاوتة فى درجة حسيتها، فمدركات اللمس من نهد وجسد وفم؛ أكثر حسية من مدركات البصر من عيون وشعر.

الصورة هى عالمه الحميم إلى نفسه، لذلك جاء الفصل الثالث لدراسة الصورة ومجالاتها المبتدعة وأنماط صورة الغزل، ومدى تأثره فى الصورة بسابقيه، ومدى تجديده فيها، ومدى مجىء صوره مكثفة موحية، فريدة اللغة والتركيب، وخصائص صوره وطبيعتها وروافدها، وعناصر تشكيلها، ووسائل صياغتها. فمثلاً استخدام الموروث واستلهامه لديه يعد من معطيات الحداثة الفنية. وهو بذلك يحيى مفهوم الأصالة من جذور الشعر العربى. خاصة وقد تقدم الفصل مدخل عريض عن الصورة الشعرية قديمًا وحديثًا، إبداعًا ونقدًا.

وبين البحث أن الصورة فى النقد والبلاغة العربية القديمة كانت خاصة بعلم البيان، وتقوم على المشابهة، واشترط القدماء لسلامتها الصحة العقلية والمناسبة المنطقية بين طرفيها، كما اشترطوا فى الكناية أن يصح حملها على الحقيقة. ثم جاء النقد الحديث ليهدم هذه الشروط، بل ويدخل علمى البديع والمعانى فى مجال الصورة الشعرية.

وقد ذكر البحث أقسام الصورة من تقليدية مثل: التشبيه والاستعارة والكناية، وحديثة مثل: الرمز وتراسل الحواس والنزعة الدرامية، وتميزت صوره فى القسمين بالحسية لكنها الحسية التى تتجاوز حدود البصر لتمتزج من خلالها بنفسية الشاعر، كما خرجت كناياته عن الشروط التى وضعها القدماء لصحتها وهى ضروة أن يصح حملها على الحقيقة.

كذلك كانت دراسة الصورة الشعرية فى غزل نزار قبانى من خلال اللون من الأهمية بمكان، وقد توصلنا من خلالها إلى أن أكثر الألوان استخدامًا فى غزل نزار هو اللون الأحمر،

الذى يرمز للرغبة الجنسية والتمرد والثورة التى تتناسب ونظرته المادية الحسية الثائرة. وكذلك يكثر لديه اللون الأخضر متفقًا مع - أو معبرًا عن - روحه المحبة للحياة.

أما الفصل الرابع والأخير فى الرسالة فجاء يحمل الدراسة الفنية للموسيقى الشعرية فى غزل نزار قبانى، فقد تناول البحث موسيقى غزل نزار قبانى تقليدية وحديثة، خارجية وداخلية، ثم فسر دلالة شيوع بعض الأوزان في غزله، فالرجز كان فى المرتبة الأولى فهو يمثل البساطة وصالح للتعبير عن العواطف، وقريب من لغة الحوار والحديث اليومى، وهو ما يناسب معظم قصائد نزار التى تدور - فى أساسها - حول موضوعات بسيطة رقيقة كالضفائر السود والتنورة المزركشة وأحمر الشفاه والمانيكور. ثم جاءت أبحر صافية أخرى تناسب الحب والغناء والمعانى اللينة مثل البحر المتقارب والرمل. ثم يأتى البحر الكامل الأكثر عمقًا ليناسب لديه الحزن والشجن، ثم البحر الخفيف الذى يتميز بنثريته. كما قلت لديه بعض الأبحر مثل الطويل والبسيط، وغنى عن الذكر أنها تناسب موضوعات الحماسة والفخر والحرب أكثر من ملاءمتها للغزل. كما أشار البحث إلى بعض مظاهر التجديد التي أحدثها نزار مع غيره من الشعراء المعاصرين. وعن القافية كشف البحث عن غلبة القوافى الأحادية فى قصائده، ما عدا بعض القصائد المقطعية متغيرة القوافى.

هكذا أبدع نزار قبانى فى مجال الموسيقى باستحداث أنظمة موسيقية نابعة من ذاته القلقة الحائرة، واستخدام بعض الأوزان بطرق حديثة، وقد كانت لموسيقاه أثر بالغ التأثير فى غنائية قصائده وإنشادها؛ مما دفع البحث بإلحاح إلى دراسة البنية الإيقاعية من خلال إحصائية فى جداول مختلفة.

وبعد رصد لبعض الانحرافات الإيقاعية فى غزل نزار قبانى لاحظنا أن تجربته قد بدأت بولاء غير قليل للبنية الإيقاعية الأم، وكأنه أراد أن يتمثل تجربة الأمة ككل. ففى طفولته الشعرية كان امتدادًا لطفولة الشعر العربى ذاتها، ومن ثم حمل شعريا جينات القصيدة العربية فى تحولاتها المختلفة، من حيث الخروج عن إطار القصيدة العمودية إلى الشعر الحر، إلى حد أبلغ قصيدته حد الخروج من الإيقاع الظاهرى إلى الإيقاع المنعكس «إيقاع الداخل» حيث أوصلها إلى قصيدة النثر، لكن شعره ظل وسطًا بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. ولم تصل شعريته إلى قصيدة النثر الخالص.

إن هذا العمل بصورته تلك هو ما حاولت الرسالة أن تقدمه، ولست أزعم أننى قد استوعبت كل شيء فى هذا الموضوع، فمازالت فيه هناك جوانب تغرى كثيرًا من الباحثين بالدرس والاستقصاء. فالباحث مع موضوعه قد يتنبأ بمستقبله نتيجة معايشته له؛ لذلك فإننى أحس أن هذه الشخصية التى درستها ستبقى لأنها تحمل إمكانية البقاء، وموضوع الغزل أو الحب هو الخلاص الأوحد مادام وجود.

وبعد.. فهذه خاتمة الدراسة التى أعدها الباحث فى غزل الشاعر العربى نزار قبانى، وقد راعيت قدر استطاعتى أن تخلو من جوانب النقص، أقدمها لكم آملاً - وكلى رجاء - أن أكون قد وفقت فيها، كما أرجو أن تحقق الهدف منها، فتضيف جديدًا إلى ميدان البحث الأدبى، وتكون ذات نفع فى الأدب العربى.

وبعد.. فقد كنت مخلصًا مع نفسى فى تلبية رغبتي وجرأتى على كتابة هذا البحث فى الأدب العربى.. وأعترف أن العمل فى هذه المرحلة كان وصفيا تجميعيا.. ناقلٌ أنا يأسرنى الوضوح والدقة والصراحة، وأضيق بأسلوب الادعاء فهو لا يضيف إلا تضخيم الذات، لذلك قد أكون فيه عنيفًا وحادا مع ذاتى أكثر مما أكون مع الآخرين. وأعرف أنه لا يكتب إنسان فى يومه كتابًا إلا قال فى غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو ترك هذا لكان أجمل، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو أخر هذا لكان أكمل.. وهذا أعظم العبر، وأكبر دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.. لكن الغاية هى «إن عجز الإنسان عن أن يكون مصدرًا للنور، فليس أقل من أن يكون مرآة تعكسه».

وأخيرًا.. فإننى لم آل جهدًا فى هذا البحث، ولم أبخل عليه بالوقت، وكل ما أرجوه مخلصًا أن أكون قد وفيته حقه. وقمت بشىء من الواجب تجاه الأدب العربى.. وإن الذى يؤلمنى أن البحث دون المثالية التى كنت أنشدها. والله الموفق والهادى إلى سواء السبيل.

محمد عبدالرحمن مصطفى

Summary

The poetic exploring is a pretty attempt To enlight ahuman experiment. our study has come as an attempt for looking through an experiment of a poet, revolted, created and made a poetic history, had Formed-through- adistinict experiment and distinguished individud language, named in his name "Na Zarian Language". Nazar Qabbany is a poetic Name. compiled of women, Love and beauty Somtimes and compiled of degger, revolution and struggle other times. The study of composition techiques in his poetry comes as a choise for a matter, Trying to discover The privatization of the Nazarian experiment and it's components of enter, through the Nazar's Poetic world.

We can say that this study had been presented beneath acritical view. relying on the stylic structural curricula, bsidee subjecting to the euphemic curricula, for what the poetry has contained from the euphemic values, Wor thing to be discussed.

This study is divided into: an introduction through Which I present the most important points of the research, where the study stauds among the previous Literature, and the Most important critical methods on which The thes is depends, Then, there is a Wide preface highlightin the most important objective character istics included in Fliration poetry of Nazar Qabbani. After that, here is the text of the research consisting of four chapters containing and presenting the technical study oF this poetry. Finally, there is a conclusion which is brief and concise about the mest important points mentioned through the research, refers to its most important out comes and what is new in it. At the end of the research there is a list including the most important references on which I depended in the study. At the end of the thesis I added a detailed index including its topics.

Preface: itis the objective study of the fliration poetry of Nazar Qabbani, Which is divided into three disciplines:-

Firstdiscipline, examines Nazar's concept about poetry, why he chose Flira-

tion, the strong relationship betwenn poetry and Fliration, the image oF love in Nazar's poetry and how he perceived the world, the symbol oF sex in the policy oF women, and a quick glimpse about Tobacco in Nazar's Fliration.

Second discipline, examines the Kinds oF Fliration, in Nazar's poetry, which include. two kinds, the first. one is Fliration about women including the plain Fliration such as singing the praises oF the organs and parte of the woman's body, her dresses and her ornaments, and singing the praises oF her breasts, and the second type is chaste Fliration sueh as deifying women, Sadness in his Fliration poetry, and caring about affection of woman. The second main kind of fliration is the urban fliraion where we find his poetry about some Arab Copitals suchas Damascus, cairo, and Béirut. concerning the third discipline, it is some kind oF objective Following in criticism Where there is Fliration poetry of Nazar Qabbani in the Balance of criticism.

First chapter. examines the poetical style oF Nazar's Fliration, which is divided into three disciplines: First discipline examines the variety oF styles in Nazar's Fliration From stylistic imperssions tending to the post, to others. tending to the new. then, there are the secondand third disciplines which examine the technical characteristics which distinguish the poetic style of Nazar including plainress and beauty.

The second chapter, whichis devoted to examining the poetical language in Nazar's Fliration poetry, including three disciplines, the First discipline is devoted to the language of Fliration dictionary and examines its most important semantic Fields such as "Love, Life and death, joyness and sadness", while the second discipline examines the linguistic phenomena in Nazar's Fliration poetry such as "First person language, repetition, conformity, narration and dialogue", and the third discipline examines the level oF the linguistic performance in Nazar's Fliraion poetry, the relation ship betwenn his language and the spiritual condition, and some linguistic defects.

The third chapter, examines and exhibits the realm of poetic image in Nazar's fliration poetry, this chapter is divided into theree disciplines, the first discipline is about the traditional image, the second is about the modern image

in Nazar's Fliration and how it developed while the third discipline entitled "The Image of fliration in the modern criticism Balance" examines the image in Nazar's Fliration concerning its quality and defects.

Concerning the fourth chapter, it is devoted To examining the poetic music in Nazar's Fliration poetry, Through three applied disciplines: the First discipline is about the external and internal music in Nazar's Fliration poetry, the forms oF Innovation in his music and the various kinds of the rhythmical structure uhether rhymed, blank or prose. concerning the second discipline, it examines the metres which Nazar used in forming his poems, showing that by using statistic tables, Then it examines his musical exceedings. The third discipline exmaines deliberately the rhyme, its kinds through statistic study about his prominent rhymes, some of their characteristics, defects and their phenomena such as: hemistiching, circuity. and implication.

To sum up all, we Find out that Nazar experiment is an individual distinguished on all its asspects, has orhythmic particular stracture. has an alphabitical order, mixing the words by the lighting images. which result in euplemic view, through apoetic reading for the journey of apoet, had worshipped the woman, life and beauty.

At the end, I shold say that this thesis is just an attempt states some crtical rules. through which we tried to reveal the poetic e xperience of Nazar Qabbani, Sometimes by using the aesthetic onalysis and scientific approaches in other times. we do all this, hoping we may reach results that may add new to the critical studies about the experience of this poet, In addition, we deeply apology for any defect in research and analysis, hoping our thesis may open a new realm examining a new critical experience.

Mohammad Abd El Rahman Mostafa

المصادر والمراجع

* **أولاً: المصادر..**

وكلها صادرة عن دار منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.

(١) أجزاء الأعمال الكاملة:

- الأعمال الشعرية الكاملة: الجزء الأول، ط١/١٩٧١م.
- الأعمال الشعرية الكاملة: الجزء الثاني، ط٥/١٩٨٣م.
- الأعمال السياسية الكاملة: الجزء الثالث، ط١/١٩٧٤م.
- الأعمال الشعرية الكاملة: الجزء الرابع، ط٢/ آب (أغسطس) ١٩٩٨م.
- الأعمال الشعرية الكاملة: الجزء الخامس، ط٢/أغسطس ١٩٩٨م.
- الأعمال السياسية الكاملة:الجزء السادس، ط٣/١٩٨٣م.
- الأعمال النثرية الكاملة:الجزء السابع، ط١/١٩٩٣م.
- الأعمال النثرية الكاملة: الجزء الثامن، ط١/١٩٩٣م.

(٢) كتب نثرية:

- الشعر قنديل أخضر: ط١/١٩٦٣م.
- الشعر والجنس والثورة: ط٥/١٩٨٦م.
- قصتي مع الشعر: ط٢/أبريل ١٩٩٧م.
- الكتابة عمل انقلابي: ط٤/١٩٨٤م.
- ما هو الشعر؟: ط١/١٩٨١م.
- المرأة في شعري وفي حياتي: ط٤/١٩٨٦م.

(٣) دواوين مفردة:

- ترصيع بالذهب على سيف دمشقي: ط١/١٩٧٥م.
- حوار ثوري مع طه حسين: ط١/١٩٧٥م.
- سيبقى الحب سيدي: ط١/١٩٨٦م.
- قصائد مغضوب عليها: ط٣/١٩٩٢م.

* **ثانيًا: المراجع..**

(١) مراجع تراثية..

- القرآن الكريم..
- **ابن الأثير**: المثل السائر: جـ٣، المطبعة البهية بمصر، ١٣١٢هـ.
- **ابن جني**: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب، القاهرة ١٣٧١هـ.

- **ابن رشيق القيرواني**: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جـ١، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- **ابن طباطبا**: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام وطه الحجري، المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٥٦م.
- **ابن عربي**: الفتوحات المكية: السفر الأول: تحقيق د.عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.
- **ابن قتيبة**: الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت. د.ت.
- **ابن منظور**: لسان العرب، جـ٤، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- **ابن هشام**: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد على حمدالله، دار الفكر، بيروت، ط٦/١٩٨٥م.
- **الجاحظ**: الحيوان، جـ٣، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ط٢/١٩٢٨م.
- **الخطيب القزويني**: الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة محمد على صبيح وأولاده بالأزهر، القاهرة، ١٩٧١م.
- **الرماني**: النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله أحمد، دار المعارف، مصر، ط٣/١٩٧٦م.
- **السكاكي**: مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- **السيوطي**: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين، جـ١، دار إحياء الكتب العربية، ط٢.
- **عبدالقاهر الجرجاني**: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، جـ٣/١٩٨٣م.
  : دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢/١٩٨٩م.
- **على بن ظافر الأزدي**: غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق د.محمد زغلول سلام ود.مصطفى الجويني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.
- **القاضي الجرجاني(على بن عبدالعزيز)**: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦م.
- **قدامة بن جعفر**: نقد الشعر، شرح محمد عيسى منون، المطبعة المليحية، القاهرة، ١٩٣٤م.
- مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن: تحقيق د.زكريا سعيد على، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥.

(٢) مراجع حديثة..

– **إبراهيم أنيس:** دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١/١٩٥٨م.
:موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
– **إبراهيم مدكور وآخرون:** المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م.
– **أبو القاسم الشابي:** الخيال الشعرى عند العرب، الدار التونسية، ١٩٧٤م.
– **إحسان عباس:** اتجاهات الشعر العربى المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م.
: فن الشعر: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٩م.
– **أدونيس: مقدمة للشعر العربي:** دار العودة، بيروت، ط٤/١٩٨٣م.
– **أحمد درويش:** فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط١/١٩٩٦م.
– **أحمد زكى أبو شادى:** شعراء العرب المعاصرون، دار الطباعة الحديثة. القاهرة ط١/١٩٥٨م.
– **أحمد زلط:** دراسات نقدية في الأدب المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية ط٣/١٩٩٩م.
– **أحمد الشايب:** الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، د.ت.
: أصول النقد الأدبي: مكتبة النهضة المصرية، ط٧/١٩٦٤م.
– **أحمد شوقى:** مسرحية مجنون ليلى: مكتبة مصر، ١٩٨٩م.
– **أحمد عبدالحميد إسماعيل:** عبدالله البردونى (حياته وشعره)، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، ١٩٩٢م.
– **أحمد مختار عمر:** اللغة واللون، دار البحوث، الكويت ، ١٩٨٢م.
– **أحمد الهاشمى:** جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربى، بيروت، ط١٢.
– **أحمد هيكل:** تطور الأدب الحديث فى مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٦/١٩٦٤م.
– **أنس داود:** الرؤية الداخلية للنص الشعرى.. محاولة فى تأصيل منهج، منشورات جامعة الفاتح، د.ت.
– **أنيس منصور:** عاشوا فى حياتى، المكتب المصرى الحديث، القاهرة.
– **إيهاب العزازى:** آهات نزار قبانى، دار الحسام، القاهرة، ط١/١٩٩٧م.
– **بدوى طبانة:** التيارات المعاصرة فى النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، ط٢.
– **بروين حبيب عبدالرسول:** تقنيات التعبير فى شعر نزار قبانى، رسالة ماجستير بكلية الآداب جامعة عين شمس، ١٩٩٧م.
– **بشرى موسى صالح:** الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، المركز الثقافى العربى، المغرب، ط١/١٩٩٤م.
– **جابر عصفور:** الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨م.
:الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر، رسالة ماجستير بآداب القاهرة، ١٩٦٩م.

- **جهاد فاضل**: فتافيت شاعر (وقائع معركة مع نزار قبانى)، دار الشروق القاهرة.
:قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، ط١/١٩٨٤م.
- **جوزيف ميشال شريم**: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بُيروت، ط١/١٩٨٤م.
- **حافظ المغربى**: التشكيل بالصورة وصور التشكيل فى الخطاب الشعرى عند عبدالقادر القط ، الدار الأزهرية الحديثة، ٢٠٠١م.
- **حسان بورقية**: وهج الكتابة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- **حسنى عبدالجليل يوسف**: موسيقى الشعر العربى، جـ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- **حسين العورى**: ظاهرة التزامن الحسى فى شعر نزار ودلالتها - حوليات كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، عدد ٤٥، عام ٢٠٠١م.
- **خريستو نجم**: النرجسية فى أدب نزار قبانى، دار الرائد العربى، بيروت، ط١/١٩٨٧م.
- **درويش الجندى**: الرمزية فى الأدب العربى، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨م.
: علم المعانى، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- **رجاء عيد**: الشعر والنغم، مكتبة كليوباترا، الإسكندرية، ١٩٨٣م.
- **روز غريب**: تمهيد فى النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط١/١٩٧١م.
- **سامى الكيالى**: الأدب العربى المعاصر فى سورية ١٨٥٠ - ١٩٥٠م، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩م.
- **سعد مصلوح**: فى النص الأدبى (دراسة أسلوبية إحصائية)، النادى الثقافى الأدبي بجدة، ط١/١٩٩١م.
- **السعيد الورقى**: لغة الشعر العربى الحديث.. مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م.
- **سيزا أحمد قاسم**: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١/١٩٨٤م.
- **سيد البحراوى**: الإيقاع فى شعر السياب: نوارة للترجمة والنشر، ط١/١٩٩٦م.
- **سيد قطب**: كتب وشخصيات، دار الشروق، القاهرة، ط٢/١٩٨١م.
:النقد الأدبى (أصوله ومناهجه)، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧م.
- **شاكر النابلسى**: رغيف النار والحنطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.
:الضوء واللعبة (استكناه نقدى لنزار قباني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١/١٩٨٦م.
- **شعبان صلاح**: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط٢/١٩٨٩م.
- **شفيع السيد**: نظرية الأدب (دراسة فى المدارس النقدية الحديثة)، دار النصر، القاهرة،

١٩٩٨م.

:التعبير البياني (رؤية بلاغية) ، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

- **شكري محمد عياد**: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط١/١٩٥٩م.

:موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط١/١٩٨١م.

- **شكري الطوانسي**: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة (دراسة في بلاغة النص)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

- **شوقي ضيف**: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢/١٩٥٩م.

:في النقد الأدبي، ط٥/١٩٧٧م.

- **صلاح رزق**: أدبية النص، دار الثقافة العربية، د.ت.

- **صلاح فضل**: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م.

: تحولات الشعرية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

: شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، ط١/١٩٩٥م.

: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢/١٩٨٥م.

: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.

: نبرات الخطاب الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١/٢٠٠٤م.

- **الطاهر أحمد مكي**: القصة القصيرة (دراسات ومختارات)، نهضة مصر، ط٦/١٩٩٢.

- **طه وادي**: شعر ناجي (الموقف والأداة)، دار المعارف، القاهرة،ط٣/١٩٩٠م.

- **عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)**: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٦م.

- **عباس محمود العقاد، إبراهيم عبدالقادر المازني**: الديوان في الأدب، والنقد، جـ١، ط٢/١٩٢١م.

- **عباس محمود العقاد**: اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية)، مكتبة غريب، د.ت.

- **عبدالباسط سعيد عطايا**: الرؤى النقدية عند نزار قباني.. تنظيراً وإبداعًا، مطابع الولاء الحديثة بشبين الكوم، ٢٠٠٠م.

- **عبدالجبار داود البصري**: إيقاع الشعر الحر بين النظرية والإبداع، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٩م.

- **عبدالحميد جيده**: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، لبنان، ١٩٨٦م.

- **عبدالرحمن محمد القعود**: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٧٩.

- **عبدالرحمن محمد الوصيفي**: نزار قباني شاعراً سياسياً، دار الفكر الحديث، القاهرة،

ط٢/٢٠٠٢م.
- **عبدالعزيز الدسوقي:** جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.
- **عَبدالغفار مكاوى:** قصيدة وصور (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، عدد ١١٩، عام ١٩٨٧م.
- **عبدالقادر أحمد الرباعي:** الصورة الفنية عند أبى تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ط١/١٩٨٠م.
- **عبدالقادر القط:** الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨م.
 : ديوان (ذكريات شباب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢/١٩٨٧م.
- **عبدالكريم حسن:** الموضوعية البنيوية (دراسة في شعر السياب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١/١٩٨٣م.
- **عبدالله راجح:** القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد)، جـ١، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٧م.
- **عبدالمنعم تليمة:** مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، مصر، ١٩٧٨م.
- **عز الدين إسماعيل:** الأسس الجمالية فى النقد العربى، دار الفكر العربي، ١٩٩٥م.
 : التفسير النفسى للأدب، مكتبة غريب، ط٤/١٩٨٣م.
 : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
- **عزة محمد أبو النجا:** ظواهر غزلية وسياسية واجتماعية فى شعر نزار قبانى، رسالة ماجستير بكلية البنات جامعة عين شمس، ١٩٩٣م.
- **على عشرى زايد:** دراسات نقدية فى شعرنا الحديث، مطبعة العمرانية، القاهرة،٢٠٠١م.
 : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٤/١٩٩٥م.
- **على المصرى:** رحلة شوق مع نزار قبانى، دار الكتاب العربى، سورية، ١٩٧٧م.
- **عونى عبدالرءوف:** بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧٦م.
- **عيسى الناعورى:** أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط٤/١٩٦٧م.
- **غالى شكرى:** شعرنا الحديث.. إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م.
- **فؤاد دوارة:** شعر وشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- **قاسم البريسم:** منهج النقد الصوتى فى تحليل الخطاب الشعرى (الآفاق النظرية وواقعية التطبيق)، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١/٢٠٠٠م.
- **كمال بشر:** علم اللغة العام.. الأصوات، دار المعارف، مصر، ط٦/١٩٨٠م.

- ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة)، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١م.
- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- محمد أبو الأنوار: الشعر العباسي، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١/١٩٨٣م.
- محمد بنيس: ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي، الدار البيضاء ط٢/١٩٨٥م.
- محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
- محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، ط٢/١٩٨٧م.
- محمد زكريا عناني: مدخل لدراسة الأدب المقارن، ط١/١٩٩٠م. ملحوظة (لم يدون على الكتاب اسم دار النشر التي قامت بنشره)
- محمد عبدالمطلب: التجديد في القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، ط١/١٩٩٨م.
- محمد عبدالمطلب: الشاعر والتجربة (شهادات)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١/٢٠٠٣م.
: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
: النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢م.
- محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة بالجمهورية العربية دمشق، ١٩٩٤م.
- محمد علي كرد: خطط الشام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢/١٩٦٩م.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م.
- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣/١٩٨٤م.
: واقع القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، ط١/١٩٨٤م.
- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م.
- محمد مصطفى هدارة: دارسات في الأدب العربي الحديث، دار نهضة مصر، ط١/١٩٩٠م.
: دراسات ونصوص في الأدب العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٨٥م.
: الشعر العربي الحديث: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨١.
- محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢. (د.ت).
:في الأدب والنقد، نهضة مصر، (د.ت).
- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢/١٩٧١م.
- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦م.

: فى مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ١٩٩١م.

- **محمد الولى**: الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، المركز الثقافى العربي، المغرب، ط١/١٩٩٠م.
- **محمود الربيعى**: في نقد الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط٤/١٩٧٧م.
- **محمود محمد الدش**: أبو العتاهية (حياته وشعره) ، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٨م.
- **محيى الدين صبحى**: نزار قبانى شاعراً وإنساناً، دار الآداب، بيروت، ط١/١٩٦٤م.
- **مدحت الجيار**: الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م.

: مسرح شوقى الشعرى (دراسة فى توظيف الصورة وبنية النص)، دار المعارف، ط١/١٩٩٣م.

- **مصطفى عبدالرحمن**: مصادر التفكير البلاغى عند حازم القرطاجنى، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢م.
- **مصطفى ناصف**: الصورة الأدبية، مكتبة مصر بالفجالة، ط١/١٩٥٨م.
- **منير العكش**: أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
- **نازك الملائكة**: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢/١٩٨٩م.
- **النعمان القاضى، وحيد الجمل**: موسيقا الشعر العربى، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٠م.
- **نوال مصطفى**: نزار وقصائد ممنوعة، مركز الراية للنشر والإعلان، ط٢/١٩٩٨م.
- **يوسف حسن نوفل**: الصورة الشعرية والرمز اللونى، دار المعارف، القاهرة، ط١/١٩٩٥م.
- **يوسف حسين بكار**: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٩م.
- **يوسف عزالدين**: التجديدات فى الشعر الحديث، النادى الأدبى الثقافي، ط١/١٩٨٦م.

(٣) مراجع مترجمة..

- **آرنولد هوسر**: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزى عيد جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨م.
- **أ.أ.ريتشارد**: العلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمى، وناصر جلاوى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.

- **برويز ناتل خانلى**: حول وزن الشعر، ترجمة محمد محمد يونس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١/٢٠٠٣م.
- **بول فاليرى**: الرؤية الإبداعية: ترجمة أسعد حليم، دار نهضة مصر، ١٩٦٦م.
- **جان برتليمى**: بحث فى علم الجمال، ترجمة أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.

- جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١/ ١٩٩٠م.
: اللغة العليا: ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢/ ٢٠٠٠م.
- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- چورچ لاكوف ومارك جونسون: الاستعارات التى نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١/١٩٩٦م.
- روجر آلن: مقدمة للأدب العربي، ترجمة مجدى توفيق وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١/٢٠٠٣م.
- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى، دار توبقال، المغرب، ط١/١٩٨٨م.
- رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، الكويت، عدد ١١٠.
- رينيه ويلك، أوستن وراين: نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، د.ت.
- ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.
- سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.
- سيسل. دى لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابى وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م.
- فرانسوا مورو: البلاغة، ترجمة محمد الولى وجرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٩م.
- فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة محمد محيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- كروتشه بندتو: المجمل فى الفلسفة، ترجمة سامى الدروبى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٤م.
- ل.أ. تيموفييف: أسس نظرية الأدب: موسكو، ١٩٧١م.
- ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س. إليوت، جـ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللسانى، ترجمة سعد مصلوح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢/ ٢٠٠٠م.
- هيجل: فن الشعر، ترجمة چورچ طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م.

(٤) الدوريات..

- مجلة ألف: عدد ١١،عام ١٩٩١م، الجامعة الأمريكية، القاهرة، مقال للدكتور صبري حافظ بعنوان (تحولات الشعرية والواقع في السبعينيات).
- مجلة الآداب البيروتية: عدد ١٩٥٢/٧م. مقال لنزار قباني بعنوان (الحياة تستحق أن نغنيها شعراً طليقاً).
  : عدد ١٩٥٧/٢م. مقال لنديم نعيمة بعنوان (الشعر والمرأة ونزار قباني).
  :عدد ١٩٦٦/٣م، مقال لمحيي الدين إسماعيل بعنوان (قراءة ثانية لنزار قباني).
  : عدد ١٩٧١/٣م، مقال لإريك لويا: (الجنس والمجتمع في شعر نزار قباني).
- **مجلة الأديب البيروتية:** عدد ١٩٤٩/١م، تعليق لعبد اللطيف شرارة على ديوان طفولة نهد
  : عدد ١٩٤٩/٣م، نزار قباني مقال بعنوان (رد من نزار قباني إلى عبداللطيف شرارة).
- **أخبار الأدب:** مصر، عدد ١٩: تاريخ ١٩٩٣/١١/٢٠.
  : تاريخ ٢٠٠٤/٤/٤م.
- أخبار الخليج البحرينية: تاريخ ١٩٩٠/٣/٨م، مقال لمحمد عبد الملك بعنوان (شعر الكريستال).
  : عدد ١٩٩٦/٢/٨م. حوار أجراه رياض النعمان مع نزار بدمشق.
  : عدد الأحد ١٩٩٦/٩/١م.
- الحياة: عدد ١٢٣٧١، تاريخ ١٩٩٧/١/١م.
- **الأهرام:** مصر، ١٩٩٧/٧/٩م.
- **الأهرام العربي:** مصر، عدد ٣١، تاريخ ١٩٩٧/١٠/٢٥م.
- **روزاليوسف:** ١٩٨٨ مقال للدكتور سيد عويس (نزار قباني يمارس السادية لأنه مراهق)
- **الشرق الأوسط:** ١٩٨٥/٦/٢٦، لقاء صحفي مع نزار قباني.
- **مجلة العربي الكويتية :** عدد ٣٦٤ عام ١٩٨٩م.
  : عدد ٤٠١ عام ١٩٩٢م.
  : أغسطس عام ١٩٩٢م.
- **فصول (مجلة النقد الأدبي):** مجلد ٤، عدد ٢، عام ١٩٨٤م.
  : الإصدار الثالث، ربيع وصيف ٢٠٠٣م. عدد ٦٢.
- **مجلة الفنون:** المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١١،نوفمبر٢٠٠١م.
- **القاهرة:** عدد ٦٥، نوفمبر ١٩٨٦م، مقال للدكتور إبراهيم حمادة بعنوان (نزار قباني المقفع والنهود المهترئة).
  : عدد ٢٢٨، الثلاثاء ٢٠٠٠/٨/٢٤م.
  : عدد ٢٠٩،الثلاثاء ٢٠٠٤/٤/١٣م.

قبـــانى المقفع والنهود المهترئة).

: عدد ٢٢٨، الثلاثاء ٢٤/٨/٢٠٠٠م.

: عدد ٢٠٩،الثلاثاء ١٣/٤/٢٠٠٤م.

: عدد١١،السنة الخامسة، الثلاثاء ٢٧/٤/٢٠٠٤م.

– **كل الناس،** مصـــر: يوليو ١٩٩٥م، (الحلقة السادسة).

: أغسطس ١٩٩٥م، (الحلقة التاسعة).

:سبتمبر ١٩٩٥م، مفيد فوزى ونزار قبانى فى (أطول قصيدة اعتراف).

– **المصور:** عدد ٣٧٣٤، تاريخ ٣/٥/١٩٩٦م.

– **المعرفة:** عدد ١٩٧، عام ١٩٧٠م.

– **الموقف الأدبي:** دمشق، عدد ٢٣٤.

– **نصف الدنيا:** مصر، عدد ٣٤٤، تاريخ ١/٩/١٩٩٦م.

الفهرس..